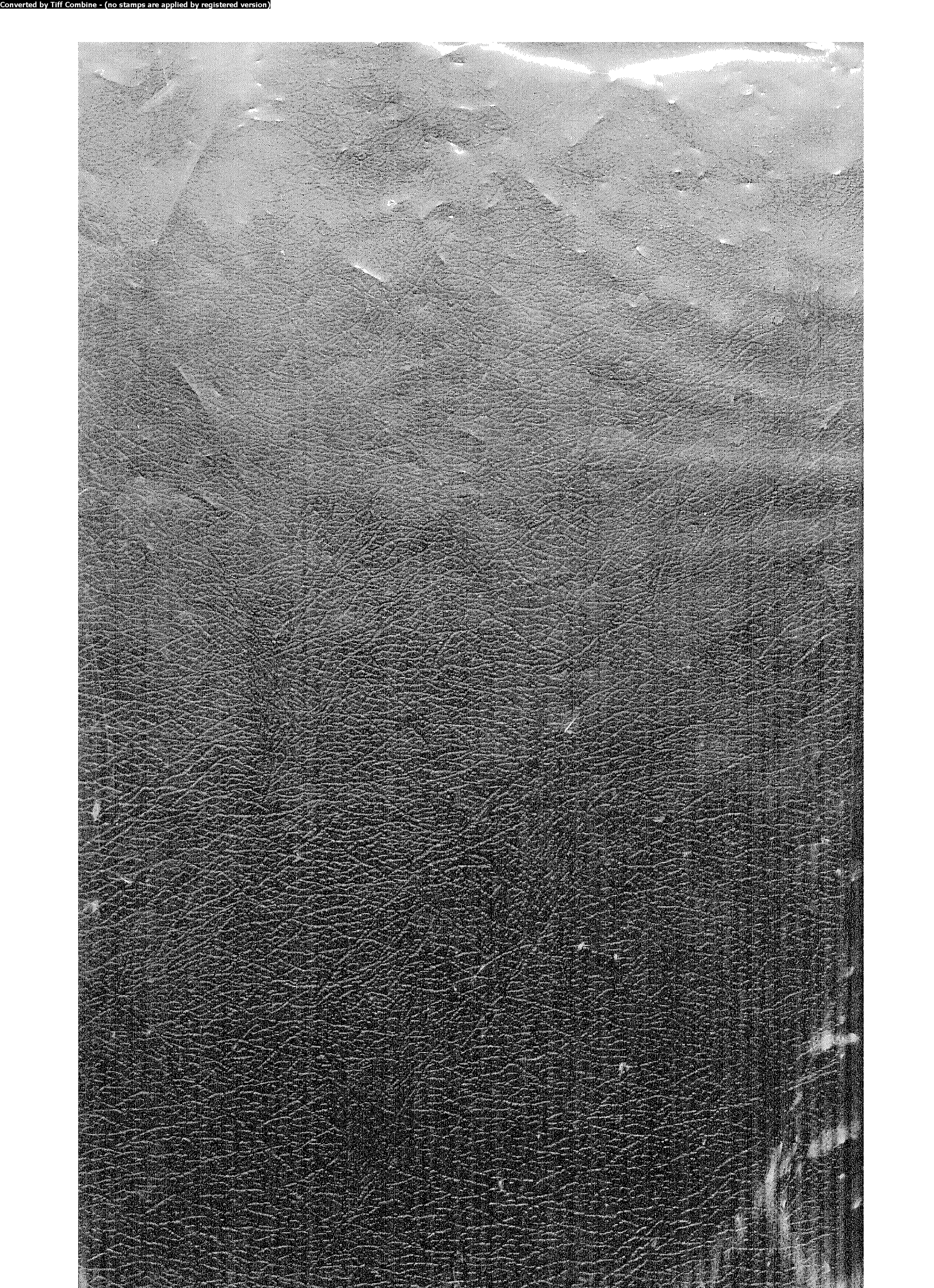


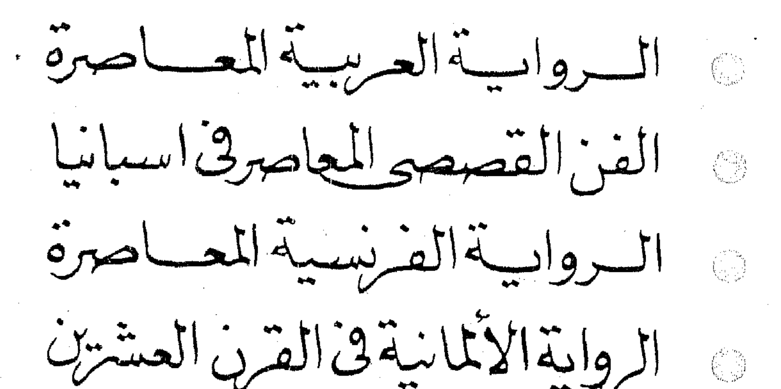




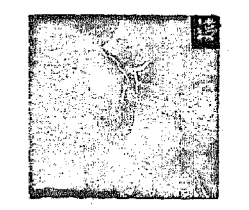


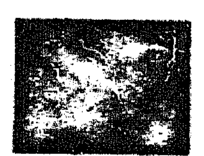


المجلد الثالث
العدد الثالث - اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٢



- الرواية العربية المعاصرة
- الفن القصصي المعاصر في اسبانيا
- الرواية الفرنسية المعاصرة
- الرواية الألمانية في القرن العشرين









رئيس التحرير : أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير : دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة اشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * اكتوبر ــ نوفمبر ــ ديسمبر ــ ١٩٧٢
المراسلات باسم : الوكيل المساعد للشئون الفنية * وزارة الاعلام ــ الكويت : ص . ب ١٩٣

المحتويات

الاتجاهات الحديثة فى الرواية المعاصرة

★ ★ ★

آفاق المعرفة

★ ★ ★

ادباء وفنانون

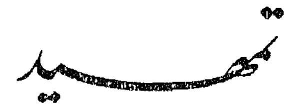
★ ★ ★

عرض الكتب

الدارسات التى تنشرها المجلة تعبر عن آراء اصحابها وحدهم



الاتجاهات الحديثة في الرواية المعاصرة



في أواخر القرن التاسع عشر أخذ دعاة الاشتراكية المثالية يفكرون في مصير الآداب والفنون ويتساءلون عما عسى أن يلحقها من ازدهار أو تدهور في ظل الأفكار الواقعية التي بدأت تسود في تلك الحقبة من الزمن . وقد ذهب المغالون منهم الى حد القول بأن الآداب والفنون مصيرها الى الزوال والاندثار نظرا لانها لا تعبر في حقيقة الأمر الا عن بعض أشكال الصراع في المجتمع وشعور الانسان بالوحدة المريرة . فهي بذلك ليست شيئا سوى تعبير عن صرخة استغاثة من العزلة الرهيبة التي يعانيها الانسان في هذه الحياة . وربما كانت الموسيقى هي الفن الوحيد الذي سوف يفلت من هذا المصير لأنها على خلاف بقية الفنون والآداب تعبر عن السعادة والائتلاف والانسجام والحب في المجتمع .

وفي أوائل القرن الحالي كتب أناتول فرانس محاوراته التي تذكرنا بمحاورات أفلاطون والتي أسماها ((**على الصخرة البيضاء**)) . وقد تصور في المحاورة الأخيرة منها مستقبل العالم وقد اختفى منه الأدب والتصوير ولم يبق سوى النحت الذي يستخدم في أغراض زخرفية بحت .

* اشترك في اعداد هذا العدد الدكتور مجدي وهبه .

كما احتفت القصص بجميع أنواعها وبكل ما ينطوي عليه من مغامرات وتقلبات وتخبط بين السعادة والشقاء . . بين الشعور بالوحدة والحب الأليم الذي لا وجود له في المجتمع المثالي الحالي . وحصر افلاطون فراغ الحياة الثقافية كلها في الشعر والموسيقى (السوناتا والسمفونية) على أساس أن الشعر هو نوع من التغني والترنم بالسعادة لذلك المجتمع السعيد بينما تعبر السوناتا والسمفونية أصدق تعبير عن الانسجام والائتلاف . وذلك بعكس الكونشرتو التي لم تكن — في نظره — أسعد حظاً من الأدب والتصوير والقصص ، لأنها بمثابة محاورة موسيقية بين لحنين أو حالتين وجدانيتين .

٢ واذا تقصينا الاهتمامات العامة الثقافية وغير الثقافية التي تميز القرن الحالي منذ بدايته فسوف نجد أن هذه الاتجاهات تتراوح بين البحث عن نظرة عامة للعالم تضع الانسان في اطار من الدلالات الممكنة المعقولة بعد أن عانى الناس الأمرين من أزمات الايمان التي تعرضوا لها نتيجة للمطلبات العنيفة التي حمت القرن التاسع عشر وتسللت الى القرن العشرين ، وبين انزواء الانسان في زوايا النفس يبحث في خباياها عن تبرير الحياة وتحليل شعوره بالعزلة الميتافيزيقية وتغلبه على المشاكل الناشئة عن تلك العزلة .

وليس من شك في أن الماركسية حاولت — ولا تزال تحاول — أن تزود الانسان بالنظرة الشاملة للعالم ، وأن تفسر له كل ظاهرة من ظواهر الكون . ولقد تفجرت في الأديان الكبرى كلها حركات التجديد التي غرست في نفس المؤمن عقيدة ذات دلالة تساعده على أن يساير العصر الذي يعيش فيه حتى لا يتهم بالتزمت أو الجمود . بينما ظل علم النفس المنبثق من نظريات فرويد على صلة وثيقة بذلك الانطواء الفلسفي الذي تنبعث منه حركة أدبية متعددة المظاهر ، تعالج في الرواية والشعر صراع النفس بين العزلة والحب الذي هو في الواقع عبارة عن اقتران عزلة بعزلة . ومن كل هذا شرع البعض يعتقد أن الصيغة الأدبية المعروفة من رواية وقصة ومسرحية أخذت في التدهور والاضمحلال ، لا لأن المجتمع أصبح سعيدا وتخلص من جميع تناقضاته فلم تعد به حاجة الى ما يمنحه الرفاهية والاطمئنان ، ولكن لأن تناقضاته بلغت الذروة وطغت على كل اهتمام آخر يمكن أن يقض مضجعه ويبلبل فكره ويحرمه من أمامه كل مباهج الحياة .

والرواية بالذات صيغة أدبية فنية لا يتجاوز عمرها المائتين والخمسين سنة في الامم المتقدمة ، والخمسين السنة في العالم النامي الذي لم يحظ بنصيب من قيم اوروبا ومثلها العامة الا منذ أمد قريب . وهذه الصيغة الأدبية وليدة الشعور بضرورة محاكاة الواقع الحي الجاري في المجتمع البشري بل انها كانت في وقت من الأوقات خير وسيلة لمحاكاة هذا الواقع ، وليس كذلك الشعر والمأساة اللذان أخفقا في محاكاة الواقع بصورة طبيعية مقنعة ، كذلك كان ظهور الرواية نتيجة الحاجة الملحة لمجتمع من القراء لا يجدوا خارج ميدان القراءة أساليب ممكنة للتسلية والترفيه عن النفس .

أما اليوم فقد أصبحت وسائل الاتصال بالجماهير سمعية بصرية صارخة ملحة لا تسمح بترك الانسان وحده يتذوق القصص تذوقاً هادئاً في مكان منعزل ، وانما تخاطبه بأساليب مختلفة مؤتلفة كالسينما والاذاعة والتليفزيون ، وهي وسائل تفضلها الجماهير لأنها أسهل ادراكاً من الكلمة المطبوعة ، اذ هي تخاطب الحواس المختلفة في آن واحد على شكل حصار لا يترك لاحتمال الخطأ ، أو عدم الفهم ، أو التأمل الفردي فرصة ولا سبيلاً .

على ان محاكاة الواقع ، الذى هو المبرر لايجاد الرواية ، لم يكن هو الغرض الوحيد اليوم من الأدب، فهناك بالاضافة الى ذلك سرعة الاعلان لكل ما يضمره النفس أو يبتكره الخيال ، وهذه هى الظاهرة الجديدة فى عصرنا الحالى . فما من رأى يظهر فى جامعة أمريكية ، أو نظرية تنافس فى مبادئ هندى أو تجربة اقتصادية جديدة تختبر فى مصنع سوفييتى الا تصبح أسرع من الطرف خبرا سائغا تلوكه الالسن ويتداوله الناس فى شتى أنحاء العالم . وقد يستلزم هذا الخبر الاقناع ، والدعوة ، والشرح ، وهذه ميزة اخرى لاستخدام الوسائل السمعية البصرية فى الاتصال بالجماهير . تلك الميزة التى تفتقر اليها النظريات التقليدية للمحاكاة كالمذهب الطبيعى ، الذى يصف الاشياء كما هى فى الطبيعة وصفا يحاول ان يكون علميا محايدا ، من غير أن تصحبها اقناع أو شرح أو تعليق . وهو المذهب الذى عمل الروائى الفرنسى **اميل زولا** **Emile Zola** على تطويره ثم ورثه من بعده اجيال من الروائيين قبل أن تظهر الوسائل الآلية التى نزت الرواية بجميع انواعها فى الاتصال بالجماهير .

وهكذا نجد انفسنا نعيش مفارقة جديدة فى عالمنا المتغير ، هى المفارقة بين الاتجاهات لأصوات ، فئة تحاول تصوير الواقع بحيث تؤدى الى منهج فكرى معين او نظرة ثورية خاصة ترى ضرورة تغيير الواقع نفسه ، وبين الانزواء أمام الواقع الخارجى والغوص فى خبايا النفس للبحث عن رموز تعطى للحياة دلالة . وتعتبر السياسة والثورة والحركات الاحيائية فى الأديان من منطلقات الحالة الاولى . بينما تعتبر الحركة الرمزية ، وعلم النفس ، وشعور الفرد بالعجز أمام الأحداث العالمية الكبرى من سمات الحالة الثانية . أما الواقع الثقافى فانه لا ينتهى الى أى من الحالتين وانما الى المفارقة بينهما .

● ● ●

واذا كان من صميم وظيفة الرواية أن يحاول المؤلف التأثير فى قرائه عن طريق محاكاة الواقع . او التعبير عما يدور فى نفسه تعبيرا مؤثرا باسلوب بليغ جذاب فان هناك اتجاها آخر فى الرواية الحديثة عامة والاوربية بخاصة الا وهو محاولة ايجاد فتح جديد فى طرق السرد واعادة النظر فى الطرق المألوفة . واول من طرق هذا الباب الروائى الروسى الكبير **دستويفسكى** **Dostoyevsky** الذى كان يشعر ان مجرد سرد الحوادث الخارجية لا يكفى ، وأنه لا بد للمؤلف أن يتقمص شخصياته تقمصا تاما . وكذلك الروائى الروسى الكبير **ليوتولستوى** **Lev Tolstoy** الذى كان يحاول دائما — وبخاصة فى « **الحرب والسلام** » — ان يدمج مصير الفرد فى اطار مصير جماعى تاريخى .

ولكن الظاهرة الجديدة التى ظهرت فى أوائل القرن العشرين هى اللجوء الى ما يعرف باسم « **تيار الشعور** **Stream of Consciousness** » كما اخترعه الروائى الفرنسى **دى جاردان** **E. Dujardin** وطوره **جيمس جويس** **James Joyce** ، **وفرجينيا وولف** **Virginia Wolf** فى الرواية الانجليزية . ومعنى هذا المصطلح ان يلتزم الكاتب بالكشف عما يدور فى نفس شخوصه بعيدا عن تقديم الحدث او الحوار الملفوظ — ومن غير تقيد بالترتيب النحوى او المنطقى للكلام — وذلك محاكاة لتطور الأفكار فى الذهن الذى يثب من موضوع لآخر دون قاعدة أو نظام معين . **والغرض من اللجوء الى هذا النوع من السرد فى الرواية هو الكشف عما يسماه علماء النفس بمستويات الوعى السابقة على التعبير** .. **ويلاحظ ان هذه المناجاة تظهر خالية من علامات**

الترقيم ، وأن الغرض من تسجيلها هو الايحاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعى المعانى من غير ربط ولا منطق .

ويمكن اعتبار الأساليب الاسطورية فى السرد الروائى التى ترجع الى الكاتب الامريكى **ميلفيل** H. Melville فى القرن التاسع عشر محاولة اخرى للانحراف عن التقليد فى الرواية . ولا شك أن هذا القصص الاسطورى ـ مثل رواية **موبى ديك** Moby Dick على صلته وثيقة بالقصص الاسطورى المتشائم الذى تميز به **فرانتس كافكا** Franz Kafka فى قرننا هذا . وليس أثر كافكا سوى استمرار منطقى من ناحية اخرى للرواية الدستويفسكية ، التى تتضمن وصفا اسطوريا مؤثرا للانسان المعزل فى المجتمع الذى يطارده ويحاول القضاء عليه ، او للانسان المنزوى نتيجة لمخاوفه النفسية الدفينة وعجزه عن مواجهة العالم او فهمه .

ومن وسائل الهروب ايضا من الرواية التقليدية تلك التى اشتهر بها الكتاب الفرنسيون الروائيون فى تصويرهم لمجتمع باسره لا عن طريق سرد الاحداث لحياة فردية بل عن طريق تمثيل العلاقات الاجتماعية المختلفة التى تربط بين الشخصيات فى بيئة أو زمن معين أو عبر أجيال من اسرة واحدة . وهذه هى ((**الرواية الاجماعية** Roman Unanimiste)) التى ابتكرها **جول رومان** Jules Romains ، **وجورج ديهاميل** Georges Duhamel **وروجيه مارتان دى جار** Roger Martin du Gard . وهذه الروايات تمثل دون شك محاولة المؤلف الروائى أن يربط بين قصة مصير شخصياته ـ كما هى الحال فى الرواية التقليدية ـ وبين أحداث المجتمع الذى يعيشون فيه متأثرين فى ذلك بالحروب والأزمات التى قضت على حياة أغلب البشر فى الخمسين السنة الأخيرة .

والرواية الفرنسية دائمة البحث عن صيغ جديدة كما هى الحال فى روايات الكتاب الوجوديين : **سارتر** J. P. Sartre ، **وكامى** A. Camus **وسيمون دى بوفوار** S. de Beauvoir . **ولقد استمر الشعور بعدم كفاية السرد التقليدى الى زمن الابتكارات الحديثة ، وبعضها يسمى ((الرواية الجديدة** Nouveau roman)) ، **والبعض الآخر يلتزم ما يسمى ((اسلوب الانتحاء** Tropisme)) . فأما الرواية الجديدة فقد ظهرت بفرنسا فى أوائل الخمسينيات من هذا القرن بقصد الثورة على اسلوب الرواية الكلاسيكية التى تهتم بالتحليل النفسى لشخصياتها والتعليق الفلسفى المطول على مواقفها . وتتميز هذه النزعة بمحاولة تسجيل بعض المعطيات الحسية كوصف جدار من الحجر وصفا دقيقا ، أو رائحة حساء البصل ، أو مقتطفات من الأحاديث المألوفة بين الناس ، من غير أى توجيه أو تعليق من قبل الكاتب ، تاركة للقارىء الحرية فى تكوين انطباعه الشخصى عما يقرؤه . ولا تزال هذه النزعة غالبة فى الرواية الفرنسية الحديثة وان كانت قد تأثرت **بالنظرية البنيوية** Structuralisme الجديدة التى يتزعمها **رولان بارت** Roland Barthes والتى ترمى الى تحديد واقعة انسانية بالنسبة لمجموعة منظمة من الناس مع التعريف بهذه المجموعة .

وأما الاسلوب الانتحائى فهو من ابتكار الروائية الفرنسية **ناتالى ساروت** Nathalie Sarraute ، ويقوم على وصف ردود الفعل لدى الشخصية للحوادث الخارجة عنها ، وهى كلها ـ فى نظر ناتالى ساروت ـ ردود فعل شبه آلية تذكرنا باتجاه النبات نحو الشمس اتجاها تلقائيا . وكان كل هذا محاولة قضى عليها بالفشل فى تغيير مجرى الرواية التقليدية مثلما حاول **أندريه مالرو** André Malraux فى رائعته عن الحرب الأهلية فى الصين المسماة ((**حالة الانسان**)) والتى تمزج

الحوار بالسرد والتاريخ والتحليل السياسي . وفى الدراسة التى نقدمها السيدة الدكتورة سامية أسعد كثير من التفصيلات الطريفة العميقة لهذه الاتجاهات الحديثة كما تظهر فى كتابات الروائيين الفرنسيين المعاصرين .

واذا كانت هذه هي الحال فى فرنسا فما عساها أن تكون فى ايطاليا واسبانيا والمانيا والاتحاد السوفييتى ؟ أما عن ايطاليا فقد استمرت الرواية التقليدية فيها بعد الحرب العالمية الثانية على يد **ريكاردو باكلى** Riccardi Bacchelli ، **وكارلو ليفى** Carlo Levi **وتشيزرى بافيزى** Cesare Pavese **واجناتسيو سيلونى** Ignazio Silone . ويبدو أن التجربة الفاشستية الطويلة قد صبغت المجتمع الايطالى بصبغة الشعوب النامية التى تلتمس فى العالم الحديث تحديد معالم هويتها من خلال القصص الروائى . وتبحث عن أجوبة للتساؤلات العديدة التى تجول بخاطرها بالنسبة للمراحل التاريخية المنعكسة فى حياة الافراد والتى أدت الى حالتها الراهنة .

وأما اسبانيا فهى لا تزال تعيش فى اعقاب المأساة الكبرى التى مرت بالشعب الاسبانى بالحرب الاهلية فى الثلاثينات ، وعزلته تماماً عن تلك المأساة الكبرى الاخرى فى اوروبا . اثناء الحرب العالمية الثانية . ولكن ماذا كان مصير الرواية الاسبانية بعد موت الروائى الكبير **بيرث جلدوس** Perez Galdos ؟ انه ليبدو أن **كاميلو خوسى تيثلا** Camilo Jose' Cela **ورفائيل فرلوزيو** R. S. Ferlosio كانا خير خلفائه . وقد ظلا يكتبان فى صميم التقاليد الروائى الواقعى .

وأما المانيا فان مأساة الحرب والنهضة الصناعية الكبرى التى ظهرت فيها بعد الحرب لم تنعكسا فى الرواية من ناحية اتجاه سرد يحاكى الأحداث أو يفسرها . فاذا اعتبرنا **جنتر جراس** Günther Grass خير روائييهم استطعنا أن نشخص الاتجاه الحديث فى الرواية الألمانية بانه استمرار لأساليب الحكاية الاسطورية الرامزة لمصير نفسى داخلى للكاتب .

ولقد حرص كل من الاستاذ الدكتور محمود مكى والدكتور مصطفى ماهر على أن يقدم عرضاً شاملاً الى حد كبير لأهم الاتجاهات فى الرواية المعاصرة فى اسبانيا وفى المانيا على التوالى . وأعتقد أن الكثير جدا من المعلومات التى ترخر بها هاتان الدراستان لم تكن معروفا بمثل هذا التفصيل لعدد كبير منا فى العالم العربى .

وأما فى الاتحاد السوفيتى فاننا اذا استثنينا **بسترناك** Boris Pasternak فى روايته ((**الدكتور جيفاجو** Doktor Zhivago)) **والكسندر سولجينيتسين** A. Soljenytsin فسوف نجد الرواية مستمرة فى السير فى طريق الواقعية الاشتراكية التى بلورها **مكسيم جوركى** Maxim Gorky فى أوائل القرن العشرين .

● ● ●

ويبدو بصفة عامة أن هناك تفرقة جوهرية فى مجتمعات العالم بين المجتمعات التى تهتم اهتماماً خاصاً بمصير الجماعة ، سواء أكان ذلك فى شكل اشتراكية أم شيوعية أم قومية ثائرة ضد الاستعمار والحكم الفاسد والاستغلال ، أم فى شكل احياء دينى يرى فيه المؤمن الصراط المستقيم ويتخلى فى الوقت نفسه عن أزمته وجموده . ويساير العصر الذى يعيش فيه . وبين المجتمعات التى بلغت ذروتها الصناعية كما استقرت نظمها السياسية والتى تعمل جاهدة على ايجاد اسلوب من الحياة لمرحلة من تطورها لاحقة لمرحلة التوسع الامبراطورى أو الصناعى ، ولكنها تجد نفسها مع ذلك مضطرة رغم أنفها الى التعايش مع مجتمعات اخرى نامية تؤمن بايديولوجيات أو فلسفات

عامة . وتلتزم هذه البلاد المتقدمة برجماتية تجريبية فى نظرتها الى شئون الحياة ، وخير مثال لهذا النوع من المجتمعات المجتمع الانجلو سكسونى والاسكندناوى والفرنسى . ويمكن التنبؤ مع شىء من الحرص بأن الروايه التقليدية فى هذه المجتمعات تعيش سنيها الأخيرة ، وأن التجارب المختلفة فى أساليب السرد منذ ظهور اسلوب **تيار الشعور** كانت بمثابة نزعة انتحارية للرواية كما عرفها **هنرى فيلدنج** Henry Fielding **وجين اوستن** Jane Austen أو **ديكنز** Charles Dickens أو **مدام دى لافايت** Madame de la Fayett أو **بلزاك** H. de Balzac أو **ستاندال** Stendhal .

وليس من شك فى أن تقدم طرق الاتصال الحديثة بالجماهير ومزاحمتها للكلمة المطبوعة كان بمثابة اغتيال للرواية كما عرفناها . ومع ذلك بلاحظ أن ظروف حياة المجتمعات النامية على اختلاف درجاتها تفرض على المثقفين والادباء فيها نوعاً من الانطواء الفكرى للتساؤل عن مقومات الشخصية القومية ، كما أن الحماسة الوطنية اوالايديولوجية تدفعهم الى اكتناز مأثوراتهم الشعبية والدفاع عنها أمام ما يظنونه حضارة عدائية نهمة .

وفى افريقية وآسيا استغلت صيغة الرواية لتسجيل الماضى القريب أو حياة الجيل السابق على الجيل الحاضر فى محاولة لتحديد معالم الشخصية الجماعية للمجتمع النامى والدواعى لتوصيله الى ما هو عليه . فالواقعية التقليدية هى تقريباً المنهج الغالب على نحو ما نرى فى روايات نجيب محفوظ المصرى ، او الشيخ حامد وكان السنغالى ، أو ملك رج أناند الهندى ، أو حزقيال امبايلى الغانى ، ولكنها واقعية بعيدة كل البعد عن واقعية زولا أو ديكنز . انها واقعية الغرض منها التحليل النفسى الجماعى لمجتمع ملتزم بمذهب معين ، كما أنها بمثابة تحليل تاريخى لمقومات الانسان المعاصر فى المجتمع النامى ، وتسجيل لتراث تمتلىء النفوس قلقاً لفقدانه فى معمعة الحياة المعاصرة .

● ● ●

والرواية العربية المقروءة : التى يقدم الاستاذ الدكتور شكرى عياد دراسة لبعض الموضوعات الهامة التى تعالجها سوف يلحقها بغير شك ما لحق غيرها من أنواع الروايات الاخرى من تدهور نتيجة لتقدم الوسائل السمعية والبصرية . واطراد التحسين فيها . واقبال الجماهير عليها . فالحقائق حين تصل الى الذهن عن طريق حاستين تكون أثبت مكاناً وأسهل ادراكاً مما لو بلغته من طريق حاسة واحده ، واذا بلغته مصحوبة بالشرح والاقناع لم تدع مجالاً للشك أو التساؤل وعدم الفهم . هذا فضلا عن أن السينما او التلفزيون انما يعرض صور الشخصيات وهى تقوم بكل ما يقوم به من نمثله من أعمال فى الحياة ، أما الرواية المطبوعة فان القارىء لايرى فيها سوى رموز لمعان يعمل الذهن فى سبيل فهمها ، وقد يخطىء وقد يصيب ، فهى لكل ما تقدم أصعب ادراكاً وأقل متعة حتى مع محاكاتها للواقع ، وانتشار التعليم ، ونمو عدد القراء ، فنحن لا نكاد نجد الآن بيتاً خالياً من المذياع ، أو التلفزيون أو شخصاً لايتردد على دور السينما كلما سمحت ظروفه بذلك ؛ بينما نجد العديد من منازل المثقفين خالية من الروايات والقصص بصفة عامة . هذا على الرغم من أن البلاد العربية غنية الآن بكتاب الرواية المتازين من أمثال نجيب محفوظ ، ونوفيق الحكيم ، وليلى البعلبكى ، وجبرا ابراهيم جبرا ، وأن هؤلاء الكتاب يحاولون محاكاة الواقع ، وان كانت محاكاة ــ كما قدمنا ــ تقليدية غالباً . واذا قلنا ان الحماسة الوطنية تدفع الى الاحتفاظ بالتراث القومى فان الروايه بشكلها المألوف لايمكن أن نعد تراثاً قومياً فى الآداب العربية ، لأن عمرها لا يتجاوز الخمسين السنة فى البلاد النامية . واذا كنا نملك الآن من الآلات السمعية البصرية السينما والمذياع والتليفزيون فقط فاننا لا ندرى ما يخبئه لنا الغد من آلات وابتكارات يتناقل الناس بوساطتها المعانى والأفكار .

شكرى محمد عياد *

الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربى

اذا لم يكن رصد الاتجاهات الأدبية مجرد تصنيف وسرد ببليوجرافى لعناوين الكتب فلا بد له من أن يتخذ أحد سبيلين : اما تفسير الأعمال الأدبية بالظروف التاريخية التي أحاطت بانتاجها ونشرها ، واما دراسة هذه الأعمال من حيث هى تركيبات لغوية تستخدم حصيلة من الأساليب الفنية ويضيف كل منها الى هذه الحصيلة من خلال تفرده الخاص . وكاتب هذا المقال يتخذ موقفاً وسطاً بين التفسير التاريخى والتحليل الفنى ، لأنه يرى أن الأديب – والروائى خاصة – شاهد على عصره وقومه ، ولكن أخطر ما فى شهادته هو ما يستخلص من عمله الفنى دون تعمد منه للمشاركة فى الأحداث المحيطة به بوصفه مفكراً سياسياً او اجتماعياً . وكما أننا – قراء ونقاداً – نصل الى هذه الخلاصة فى أثناء القراءة ومن خلالها ، فهى تتخلق عند الكاتب أيضاً فى اثناء الكتابة ومن خلالها ، بحيث لا يمكن فصل الدلالة الفكرية عن الاسلوب الفنى . وبما أن هذه الدلالة – مهما اختلفت مواقف الكتاب تشير الى لحظة حضارية معينة – أى الى مرحلة معينة

---

* الدكتور شكرى محمد عياد استاذ كرسى الادب العربي الحديث فى كلية الآداب جامعة القاهرة . من مؤلفاته : « البطل فى الادب والأساطير » « القصة القصيرة فى مصر » ، « موسيقى الشعر العربي » ، « تجارب فى الادب والنقد » ، و « الادب فى عالم متغير » اسندت اليه رئاسة تحرير مجلة « النقد » التي سوف تصدر فى القاهرة قريباً .

فى تطور أنماط التفكير والسلوك عند الجماعة ـ فاننا نرى أن جلاء هذه اللحظة الحضارية هو المدخل الأنسب لفهم مجموعة من الأعمال الأدبية ، اذ كان الحظ المشترك بينها أو بين معظمها ، ويأتى بعد ذلك تصنيف المواقف المختلفة التى تنطوى عليها هذه الأعمال ، وتقويم الأشكال الفنية التى تنطوى عليها هذه المواقف . واذا كان الحكم على المواقف نفسها ـ كالحكم بالتقدمية أو الرجعية ـ خارجاً عن عمل الباحث الأدبى ، فان الحكم على الأشكال الفنية ـ بعد تحليلها فى ضوء الأعمال المشابهة ـ هو الهدف النهائى من عمل هذا الباحث ، بل هو صميم عمله فى الحقيقة ، ولكن المدخل الحضارى الفكرى يهيء مرتكزاً ضرورياً للتقويم الفنى من حيث أن نجاح العمل الأدبى وحده الأعلى أن يصبح الشكل والمضمون شيئاً واحداً يستلزم تصور المضمون ـ ولو بنوع من التجريد ـ حتى يمكننا أن نحكم على مدى قرب العمل الفنى أو بعده عن هذا الحد الأعلى . وهذا ما يفعله الناقد عندما يتعرض لكل عمل أدبى على حدة ، ولكنه متعذر اذا كان الغرض من المقال هو بيان اتجاهات عامة . ومن ثم فان كلامنا عن الشكل الفنى سينحصر فى الأساليب ـ أو الحيل كما تسمى فى النقد الروائى ـ التى يلجأ اليها كتاب الرواية ، ومدى مناسبة كل منها للمواقف المختلفة فى اللحظة الحضارية المعينة .

ويحسن أن أؤكد هنا ما ألمحت اليه منذ قليل من أن المدخل الحضارى يناسب دراسة الأعمال الروائية على وجه الخصوص . فالعمل الروائى يقوم على تصوير الأحداث والشخصيات ، أى على تصوير أمثلة من السلوك الانسانى ، والسلوك الانسانى يعبر عن قيم اجتماعية معينة سواء أكان هذا التعبير ايجابياً أم سلبياً ، أي خاضعاً لهذه القيم أو متمرداً عليها . بل ان اختيار الكاتب الروائى لأحداثه ، ودلالة هذه الأحداث عنده ، ينبعان أصلاً من مواضعات اجتماعية . (١) واذا كانت الرواية المعاصرة ـ متأثرة بالشعر المعاصر والفن المعاصر بوجه عام ـ قد أخذت تولى الشكل اهتمامها كله ، متخلية عن كل ادعاء بتصوير المجتمع كما كان شأن أختها فى القرن التاسع عشر (٢) فان الاهتمام بالشكل راجع هو نفسه الى أسباب حضارية ، والحيل الفنية التى تستخدمها الرواية المعاصرة لا يمكن فهمها وادراك قيمتها الا بنسبتها الى وعى الانسان المعاصر (٣) .

ولهذا أرى أن انشغال بعض النقاد عندنا بتحول الرواية العربية من الشكل التقليدى الى الشكل المعاصر قبل النظر فى الأسباب الحضارية التى تدعو الى هذا التغيير ، هو بمثابة القفز الى النتائج قبل فحص الأسباب . ومن المؤكد أن يظهر للدارس الموضوعى أن هذا الانشغال نفسه مظهر من مظاهر اللحظة الحضارية التى نعيشها ، ولكن قيمته ـ من حيث هو نقد ـ لا تعدو اللفت الى الأشكال الجديدة .



---

(١) انظر David Daiches; The Novel and Modern World, Ch. I Selection and Significance; Ch. XII Fiction and Civilization (Chicago 1939) .

(٢) لبلزاك كلمة مشهورة : « انني سكرتير للمجتمع أكتب ما يمليه علي » .

(٣) انظر : Alain Robbe — Grillet: Pour un Nouveau Roman, PP. 143—153: Nouveau Roman, homme nouveau, (Paris, 1963).

قلت ان الدلالات الفكرية للأعمال الأدبية تشير الى لحظة حضارية معينة ، وهذا يستلزم أن يكون كلامنا عن اللحظة الحضارية مستمداً من الأعمال نفسها ، وانما تأتي المعلومات التاريخية الخارجية لتسند هذا الاستقراء وتدعمه ، وهذاما نحاوله هنا . ولكن اللحظة التاريخية التي نعينها ليست منفصلة عن سابقتها ، ومن هنا يتحتم علينا أن نرجع الى الوراء ولو قليلاً . وبالطريقة نفسها ، لنفهم اللحظة الحاضرة . وتأمل اللحظة الحضارية التي عاشها الجيل السابق من خلال الانتاج الروائي في الثلاثينيات وأوائل الاربعينيات يهدينا الى أن المعاناة الكبرى التي مر بها هذا الجيل كانت ترجع الى المواقف المختلفة التي اتخذها من الحضارة العربية . ومن المحقق أن بداية هذه المعاناة ترجع الى بداية العصر الحديث نفسه ، منذ هزيمة فرسان المماليك أمام جيش نابليون قرب الاهرام . ولكننا نقف عند الجيل السابق ولا نتجاوزه لأن هذا الجيل قد تبلورت عنده مواقف لم تكن مواقف الجيل الحاضر الا امتدادات مباشرة لها ، تشكلت تحت ضغط الظروف الجديدة التي عاش فيها العالم العربي ولا يزال يعيش .

ما الذي يجعل لكتاب « الأيام » قيمته الأدبية ؟ ان الكتاب بجزأيه (١٩٢٩ و ١٩٣٩) يتألف من صور عادية من حياة القرية المصرية والبيئة الازهرية في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن . ولاشك أن للتجربة الخاصة القاسية التي عاناها طه حسين اثرا في اضفاء مسحة مؤثرة على بعض أجزاء هذا الكتاب ، ولكن معظم فصول الكتاب يخلو خلواً تاماً من هذه المعاناة ، ولا ينقص ذلك من قيمته الفنية . فلابد اذن من سبب آخر اهم تعزى اليه قيمة الكتاب . أنقول انه الشكل الفني ؟ انقول انه اسلوب طه حسين ؟ ولكن لا الشكل ولا الاسلوب يمكن أن تقوما بدون موقف معين يتخذه الكاتب ، والموقف الذي يتخذه طه حسين في « الأيام » هو موقف المصري المثقف الذي اجتذبته حضارة اوربا ولكنه ظل يختزن في أعماقه أحاسيس الصبي الريفي في قرية من قرى المنيا ، والمجاور الشاب في حي الأزهر . (من الطريف أن طه حسين يحدد ذلك الموقف في آخر كل من جزأي الأيام .) والضوء المستمد من الثقافة الجديدة هو الذي يكشف أبعاد المخزون القديم وألوانه ، ولولا ذلك الضوء لما كان للمخزون أدنى قيمة ، لا أعني فقط أن الشكل الروائي الذي كتبت به « الأيام » كان جديدا على العربية ، ولا أن الصراحة التي كشف بها طه حسين تذكاراته العائلية والشخصية كانت شيئاً غير مألوف في الكتابة العربية والبيئة العربية عموماً . ولكنني أعني أيضاً أن النبرة النقدية التي تترددفي ثنايا الكتاب وتترك طابعها على اسلوبه ــ دون ان تفسد تأثيره العاطفي ــ ما كانت لتظهر لولا ذلك الموقف المباعد .

واذا كان طه حسين في « الأيام » ينظر الى الحياة المصرية متأثرا بالثقافة الغربية ، أو من وراء البحر ان جاز لنا أن نستخدم هذا التعبير ، فانه في (أديب) (١٩٣٥) ، يتخذ موقفا مضاداً تقريباً . انه يصور ــ من خلال بطله الأديب ــ موقف المثقف المصري الذي يلقي بنفسه في لج الحضارة الغربية فلا يستطيع العودة ، بل يهلك في المغامرة . والى جانب موقف البطل هناك موقف الكاتب نفسه تستشعره من ثنايا الرواية دون أن يصرح به ، وهو موقف المغامر الحريص الذي لا يبتلعه التيار بل يعود الى وطنه محملاً بالنفائس كسلفه السندباد .

ويجب أن نقرأ « زهرة العمر » (١٩٤٣ ــ ولكنها بتاريخ كتابتها يجب أن توضع في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات) بجانب « عصفور من الشرق » (١٩٣٨) ، ليتضح لنا ازدواج نظرة المثقف المصري ــ والعربي عموماً ــ الى الحضارة الغربية . ان حب المرأة الغربية ــ في « عصفور

من الشرق » تفاحة شهية المنظر والمذاق ، ولكن الدود يرعى فى باطنها ، وحياة الانسان الغربى كلها مادة خالية من الروح ، أما الانسان العربى أو الشرقي ، « العصفور من الشرق » فهو فياض العاطفة ، متعلق بالمثل الأعلى ، صورة للحضارة الشرقية الروحية . على خلاف ذلك نجد توفيق الحكيم فى « زهرة العمر » يقول لصديقه أندريه ان الباخرة التى حملته الى مصر انما حملت جثمانه فقط ، أما روحه ففى قاعة كونسير « بليل » ، وبعد أن يعيش قليلاً فى الاسكندريه يعتبر أنه « لا حياة فى مصر لمن يعيش للفكر » ، وحين يبدأ فى دراسة الأدب العربى يجد أنه « خلق فنى ناقص التكوين » (٤) . ولا شك أن توفيق الحكيم كان يعتقد أنه صادق فى هذا كله . ولعل التناقض البادى فى هذه الأحكام انما يرجع الى ما فيها من التعميم ــ والميل الى تعميم الأحكام مصاحب لكل تجربة جديدة ــ ولكن لاشك أيضاً فى أن هذه النظرة المزدوجة تعبر عن صراع بين نظامين من الفهم فى لحظة تاريخيه معينة . وقد عبر الحكيم عن هذا الصراع بعد أن أعطاه معنى ميتافيزيقياً فى مسرحيته « أهل الكهف » . فهناك الصراع بين العقل (الحضارة المادية) والقلب (الحضارة الروحية) ، والقلب يحاول أن يتحدى الزمن ، ولكنه يفشل فيعود الى الكهف ساحباً معه جزءاً من الحاضر (بريسكا) .

لا يلبث هذا الصراع أن يظهر على المستوى الواقعى فى « قنديل أم هاشم » (١٩٤٤) ليحيى حقى ثم « الحى اللاتينى » (١٩٥٣) لسهيل ادريس . فالبطل « اسماعيل » فى « قنديل ام هاشم » يذهب الى انجلترا ليدرس طب العيون ، وهناك يتعلم طب العيون ويتعلم أيضاً الحب ، ويطرح الاعتقاد فى الدين ليستبدل به الايمان بالعلم ، وهو الذى ذهب الى اوروبا يحمل فى امتعته قبقاباً ، لأنه سمع من الشيخ رجب ــ ابيه ــ « أن الوضــــوء فى اوروبا متعذر لاعتياد الناس لبس الأحذية فى البيوت » (٥) . يعود اسماعيل بعد سبع سنوات ليجد التأخر والجهل والفقر ، وبنت عمه اليتيمة ــ فاطمة النبوية التى قرأ فاتحتها مع أبيه قبل أن يسافر ــ تعالج عيناها المريضتان بزيت قنديل ام هاشم ، فيثور ويحطم قنديل المسجد ، ويسقط وقد أصابه ما يشبه الصرع ، وبعد أن يتــــفى يأخذ فى علاج بنت عمه معتمداً على العقاقير الطبية ، ولكنها تفقد البصيص الذى بقى لها من النور . ويصبح عشاها عمى كاملاً . . لا يطيق اسماعيل البقاء فى بيت الاسرة فيهجره ويقيم فى بنسيون . ولكنه لا يزال يحوم حول ميدان السيدة زينب ، ويجيء رمضان . وليلة القدر . ويدخل « مقام السيده » وهو مأخوذ بما يشبه التجلى الصوفى ، ويأخذ من خادم المقام زجاجة من زيت القنديل . لقد عميت فاطمة النبوية لأنها لم تكن مؤمنة بعلمه ، انما كانت مؤمنة بزيت القنديل . ويعود اسماعيل الى معالجة الفتاة البائسة « يسنده الايمان » . ولم يذكر لنا الكاتب هل عالجها بزيت القنديل أم بالأدوية والعقاقير ، ولكنها تشفى على كل حال .

هذا هو الزواج المثالى بين العقل والروح ، بين العلم والايمان ، بين الحضارة الغربية والحضارة العربية . وبذلك يمكن أن نقول ان يحيي حقي تخيل نوعاً من المصالحة . أما سهيل ادريس فى الحى اللاتينى فيحتفظ بالتناقض بين الحضارتين دون الوصول الى حل . فالبطل ــ وهو أيضــاً طالب يدرس فى باريس ــ لا يستطيع ان يقبل فكرة الزواج من جانين مونترو بعد أن توثقت علاقتهما دون زواج ، ووراءه امه التى تستعجل عودته لتزوجه احدى قريباته . هو اذن يحب

(٤) زهرة العمر (القاهرة ١٩٥٥) ص ٥٣ ، ٥٨ ، ١٣٨ .

(٥) الرواية ، ص ٢٥ .

حضارة الغرب ولكنه لا يجرؤ على أن يعلن اعتناقها، أو يجعله مشروعاً ، والمرأة هنا يمكن أن تعد رمزاً للحضارة نفسها (٦) . وتعبر الرواية عن استمرار التناقض بين الحضارتين حين تصور جانبين فتاة حساسة صادقة مخلصة قادرة على التضحية ، وبذلك تنال عطفنا أكثر من البطل نفسه ، الذى يمكن أن يبدو لنا قاسياً ، مغرورا ، ضعيف الارادة فى الوقت نفسه . ونستطيع أن نتنبأ بأن البطل سيتزوج تلك القريبة أو سواها ممن ترضى عنهن اسرته وتقاليد قومه ، ونستطيع أن نوافق على أن هذا هو المسلك الصحيح أو الواجب ، ونستطيع أن نعطف على البطل أيضاً لأنه أقدم على نوع من التضحية ، ولكن عواطفنا ستظل موزعة بينه وبين جانين ، أى بين قيمنا الحضارية العربية والقيم الحضارية الغربية .

لعل للفارق الزمنى بين « قنديل ام هاشم »و « الحى اللاتينى » تأثيراً فى اختلاف الموقفين . ولعل للفرق بين البيئتين المصرية واللبنانية دخلاً فى ذلك ايضاً . وعلى كل حال فقد كانت السنوات القلائل التى أعقبت الحرب العالمية الثانية حافلة بالتغيرات فى العالم العربي : استقلال سوريا ولبنان ، حرب فلسطين ، الكفاح الوطنى لاجلاء بقايا الاستعمار البريطانى من مصر . ولا يبعد أن تكون المواجهة المستمرة مع الاستعمار سبباً فى مزيد من التقبل للقيم الحضارية الغربية . لا العكس (وقد حدث شيء شبه بذلك فى اوروبا بتأثير الحروب الصليبية) ، ومن ثم تصبح « أزمة الضمير العربى » فى موقفه بين الحضارتين ، أكثر حدة . وسيكون المجال اوسع لبحث هذه العلاقة فى الأعمال التالية .

ويمكننا أن نقول — على سبيل التقريب — ان العالم العربي اذ يتقدم نحو أواسط الخمسينيات يستقبل مرحلة جديدة فى تطور تلك الأزمة ، وهذه المرحلة الأخيرة — ويبدو أننا نشهد قمتها فى الوقت الحاضر — هى التى نريد أن نتناولها بشىء من التفصيل فى هذا المقال . ولكننا نرى من الضرورى ، قبل أن ننتقل الى هذه المرحلة ، أن نقف قليلاً عند شخصية كمال عبد الجواد فى ثلاثية «بين القصرين » (١٩٥٦ — ١٩٥٧) لنجيب محفوظ ، باعتبار أن كمال عبد الجواد ، كبطل « الحي اللاتينى » ، يقف على مشارف المرحلة الجديدة .

ان ايمان كمال ثم الحاده مرتبطان بحبه ثم فشله فى الحب (٧) . وكما أن ذكرى عايده — حبه المثالى — تظل مضيئة فى قلبه الذى كسره حتى ليناجيها وقد سمع خبر موتها . « انى حزين يا عايدة لأنى لم أحزن عليك كما كان ينبغى » (٨) فكذلك يظل قلبه متشبثاً بالايمان وان استبدل العلم بالدين . وهو يربط بين العلم والحضارة الاوروبية ، ويفصل بين الحضارة الاوروبية والاستعمار ، ويحدث نفسه الا تناقض بين اعجابه بسعد زغلول واعجابه بكوبرنيكوس واستولد وماخ ، فسعد زغلول لايجاهد العلم الاوروبى ، ولكنه يجاهد لربط مصر المتأخره بركب الانسانية . وليس ثمة تناقض ايضاً بين الايمان بالعلم الاوروبى أو الانجليزى وبين كره انجلترا ، فكره انجلترا نوع من الدفاع عن النفس، والوطنية ليست الا انسانية محلية . انه يحاول التوفيق بين كل هذه العناصر المتنافرة فى ايمانه الجديد ، ولكنه لا يلبث أن يقول لنفسه :

---

(٦) انظر : يوسف الشارونى : دراسات فى الأدب العربى المعاصر (القاهرة ١٩٦٤) ص ٢٠٣ — ٢٠٤ .

(٧) انظر : محمد حسن عبد الله : الاسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ (الكويت ١٩٧٢) (كمال والبحث عن التطلق) ص ١٠٨ — ١١٩ .

(٨) السكرية ، الفصل ٥١ .

« الحقيقة معشوق ليس دون المعشوق الآدمي دلالا وتمنعاً ولعباً بالعقول وادارة للشك والغيرة مع اغراء عنيف بالتملك والوصال، وهي كالمعشوق الآدمي عرضـــة لأن تكون ذات وجــوه وأهواء وتقلبات ، ولا تخلو في كثير من الأحايين من مكر وخداع وقسوة وكبرياء » (٩) . ولبسب هذه حقيقة العلماء ولكنها حقيقة الصوفية وأهل الوجـد . ومؤدى ذلك التناقض هو الشك في كل شيء حتى الشك نفسه : التصوف هروب ، والايمان السلبي بالعلم هروب ، والشك نفسه هروب . ومحصل ذلك هو العجز . واذن فلا بد من عمل ، ولا بد للعمل من ايمان ، ولا يستكبر كمال الذى أشرف على الاربعين أن يتلقى من ابن اخته السوعي مبدأ وافق عليه سقفه الأخ المسلم : مبدأ الثورة الأبدية : العمل الدائب على تحقيق اراده الحياة ممثلة في تطورها نحو المثل الأعلى : اما أن تؤمن بأن مثل الناس حق فتلتزمها ، واما أن تؤمن بأنها باطل فتثور عليهـا . هـذه هي الثـورة الأبدية (١٠) ، هي تقيض ما انتهى اليه كمال من حيرة وشلل ، وهي بشارة الجيل الجـديد ، والمخرج من أزمة الضمير العربي أمام التحـدي الحضاري . لا جرم أنها كانت ــ في أشكالهـا المختلفة ــ موضوعاً خصباً للروائيين منذ أواسط الخمسينيات الى اليوم . فهذه فترة غليان في العالم العربي . فترة شهدت تعاظم حرب التحرير الجزائرية وانتصارها الأخير ، واشتداد الخطر الاسرائيلي الذى دلت عليه حربان عدوانيتان ، وبعث حركة المقاومة الفلسطينية في صورة أنضج وأقوى تنظيماً من أي وقت مضى ، كما شهدت تجارب في الحكم لم تخل من تضحيات وآلام .

سنتناول جوانب هذه الأزمة ــ أو الثورة ــ في الصفحات التالية من خلال أعمال روائيـة مختارة . وأساس هذا الاختيار أن تكون الأعمال التى نعالجها ممثلة لجميع الجوانب المهمـة في هذه الأزمة ــ الثورة ، وأن تكون على درجة من النضـج الفني . ولكننا لا نزعم أن هذه الأعمال ــ دون غيرها ــ هي التى تُعبر عن الأزمة التى نتحدث عنها ، ولا أنها أجود الأعمال التى تعبر عن هذه الأزمة ، فقد يكون ثمة ما يساويها أو يفوقها جودة ، فقد تختلف الأحكام في مثل هذه الموازنات ، ولسنا نستبعد أن يكون قد ظهر في جزء من العالم العربي عمل روائي جيد لم يتيسر لنا الاطلاع عليه ، ولو اطلعنا عليه في حينه لكان حرياً أن يضيف جديداً الى هذا البحث ، كذلك نحن لا نزعم أن هذه الأزمة ــ بجوانبها المختلفة ــ تستوعب جميع الموضوعات الروائية التى عولجت فعلاً ، أو التى تمكن معالجتها . فثمة موضوعات اخرى ألصق بالتطور الداخلي للمجتمع ، أو أقرب الى المشكلات الانسـانية التى لا تتأثر باللحظة الحضارية كبير تأثر ، على أننا نستبعد أن يخلو موضوع روائي خلواً تاماً من جميع جوانب هذه الأزمة . والحق انها جوانب متنوعة ومتشابكة ، بحيث لا نستطيع أن نعزل فيها جانباً عن الجوانب الاخرى الا على سبيل التجريد العلمي ، كما أننا لا نستطيع أن نستقصي جميع الصور التى يمكن أن تتفرع عن هذه الجوانب . واذا راعينا هذا كله فاننا نستطيع أن نجملها في خمسة ، نعتمد في توضيح كل منها على عمل أو أعمال قليلة أقرب تمثيلاً لهـا :

الجانب الأول : البحث عن الذات القومية

---

(٩) قصر الشوق ف ٤٠ .

(١٠) السكرية ف ٥٤ .

الجانب الثاني : التحول من الماصي الى المستقبل .

الجانب الثالث : الحضور الفردى .

الرابع : الموقف النقدى .

الخامس : التســـاؤل الميتافيزيقي .

★ ★ ★

اولا ــ البحث عن الذات القومية :

موسم الهجرة الى الشمال ــ للزمن بقية

أ ـ فى هذه المرحلة لم يعد البحث عن الذات القومية مشوبا بالحنين ــ نوعاً مــن الفرار الى حضن الام ــ كما فى « قنديل ام هاشم » ، ويمكن أن نضيف أيضاً « زينب » و « عودة الروح » ــ بل اصبح امتحاناً لهذه الذات من خلال الصراع مع العدو . لذلك يشغل العنف الجنسي فى رواية الطيب صالح « موسم الهجرة الى الشمال » (١٩٦٦) مكان الحب فى الأعمـال الروائيـة السابقة . فى محاولة مصطفى سعيد لكتابة قصة حياته يكتب هذه الكلمات فى الاهداء : « الى الذين يرون بعين واحدة ويتكلمون بلسان واحد ويرون الأشياء اما سوداء أو بيضاء ، اما شرقية أو غربية » . هذا الاهداء الملغز الذى لم يكتب بعده سـطراً واحداً يتركنا فى حـيرة من معنى حياة مصطفى سعيد . هل أراد أن يرى الأشياء بعينيه كلتيهما ، يراها مختلطاً بياضـها بالسـواد ، لا شرقية ولا غربية ؟ وهل نجح فى ذلك ؟ لعلنا . اذا نظرنا الى حياته من الخارج ، نميل الى القول انه نجح بعد تجارب هائلة ، فقد قضى الأعوام الاخيرة من حياته مزارعاً عادياً فى قرية من قرى شمال السودان ، يعيش فى يسر من فلاحة ارضه ، ويشارك بعلمه وخبرته فى مشروعات القرية ، ويقاوم استغلال العمدة والتجار . ولكن مصطفى سعيد فى داخل نفسه لم يطمئن قط الى هـذا النجاح ، فهو ينكر حياته الماضية فى بلاد الغرب ، متعللاً بأن اعلانها سيعوقه عن مواصلة الحياة التى اختارها بين قومه البسطاء ، ويزعم انـه يجهل اللغة الانجليزية ، وهو الذى كان محاضرا فى احدى جامعات انجلترا ، ولكنه مع ذلك يحتفظ فى بيته الريفى البسيط بحجرة مغلقة ، مبنية على الطراز الانجليزى ، جمع فيها كل كتبه وكـل التحف التى كانت تزين شقته فى لندن ! وهو اخيرا يترك هذا كله . يتركه لأن مصيره هـو التجوال المستمر : « أشياء مبهمة فى روحى وفى دمى تدفعنى الى مناطق بعيدة تتراءى لى ولا يمكن تجاهلها » (١١) . ويبتلعه النهر ، ان لم يكن منتحراً فقد قصد ان يغرق . وبالكاد يفلت الراوى ، الذي يشبهه من نواح كثيرة ، من المصير نفسه ، فهو فى نهاية الرواية يلقى بنفسه الى الماء ايضا . ويكاد يستسلم للغرق ، ولكنه يتذكر : « اننى اذا مت فى تلك اللحظة فاننى أكون قد مت كمـاولدت ، دون ارادتى . طول حياتى لم أختر ولم اقرر . اننى اقرر الآن اننى اختار الحياة . .. لأن ثمة اناسا قليلين احب ان أبقى معهم أطول وقت ممكـن ، ولأن على واجبـات يجب ان اؤديها » . مشروع مصطفى سعيد اذن ــ أن يرى

---

(١١) الرواية ف ٤ .

بالعينين ، البياض والسواد معاً ، لاشرق ولاغرب ــ مشروع عسير ، لا يعرف عسره الا من حاوله بهمة اسطورية كهمة مصطفى سعيد ،بل اننا نكاد نحكم أنه مستحيل اذا اخذنا الجنس على أنه رمز ، فمصطفى سعيد لا يصل الىالالتحام التام مع چين موريس الا بالدمار لكليهما . ولكن هل صحيح ان مصطفى سعيد ، فى هذا الالتحام المدمر ، يرمز لحضارة قومه ؟ اليس الصحيح انه تلميذ مخلص للحضارة الغربية انه« ابن الانجليز المدلل » أو « الانجليزى الأسود » كما كان زملاؤه فى كلية غوردون يطلقون عليه« بمزيج من الاعجاب والحقد » (١٢) أخذوه الى المدرسة طفلاً ، ذا ذكاء خارق ، ولكنه بلا جذور ، لا مجتمع ولا أهل ، أبوه تاجر كثير التنقل ، مات قبل أن يولد ، وامه مخلوقة عجيبة ، « على وجهها شيء مثل القناع ، كأنها شخص غريب جمعتنى به الظروف صدفة فى الطريق » . امه الحقيقية هى تلك السيدة الانجليزية التى تحب الشرق حباً رومانسياً ،والتى عاش فى كنفها هى وزوجها أثناء دراسته الثانوية فى القاهرة (١٣) .

ولكن مصطفى سعيد لا يستطيع ، مهما فعل ، أن يكون انجليزياً حقيقياً . يستطيع أن « يعوج فمه ويمط شفتيه لتخرج الكلمات الانجليزية من فمه كما تخرج من أفواه أهلها » (١٤) ولكن « اللغة ليست لغته ،تعلم فصاحتها بالممارسة (١٥) ويستطيع أن ينبت تفوقه العلمى ، حتى ليعين محاضراً للاقتصاد فى جامعة لندن ، وهو بعد فى الرابعة والعشرين من عمره ، ولكنه يتهم بأنه اقتصادى لا يوثق به ، وانه تحول الى مهرج بين أيدى حفنة من الانجليز المعتوهين (١٦) .

والآن الام هذا الارتباط الفاجع بين مصطفى سعيد وچين موريس ؟ انه يرمز الى سقوط الحضارة الغربية صريعة العنف الذى مارسته طويلاً مع الشعوب المستعبده . فمصطفى سعيد يتخيل نفسه قائلاً أمام المحكمة الانجليزية ــ الاولدبيلى ــ التى مثل امامها منهماً بقتل چين موريس :

« اننى أسمع فى هذه المحكمة صليل سيوف الرومان فى قرطاجه ، وقعقعة سنابك خيل اللنبى وهى تطأ أرض القدس . البواخر مخرت أرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد انشئت أصلاً لنقل الجنود . وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول (نعم) بلغتهم . انهم جلبوا الينا جرثومة العنف الاوربى الأكبر الذى لم يشهد العالم مثيله من قبل فى السوم وفى فردان . جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ اكثر من الف عام . نعم يا سادتى ، اننى جئتكم غازياً فى عقر داركم . قطرة من السم الذى حقنتم به شرايين التاريخ . أنا لست عطيلاً . عطيل كان اكذوبة » (١٧) .

أى أن القصة التى تفسر قتل عطيل لديدمونة بغيرته الشرقية المفرطة قصة كاذبة . على

(١٢) الرواية ف ٣
(١٣) الرواية ف ٢ .
(١٤) الرواية ف ٣ .
(١٥) الرواية ف ٢ .
(١٦) الرواية ف ٣ .
(١٧) الرواية ف ٦ .

ان مصطفى سعيد يهم أيضاً أن يقول للمحكمه : « هذا المصطفى سعيد لا وجود له . انه وهم . اكذوبـه . واننى أطلب منكم أن تحكموا بقتل« الاكذوبه » وأيضا : « أنا لست عطيلاً . أنا اكذوبة لماذا لا تحكمون بشنقى بقتلون الاكذوبه »(١٨) . اذن فقد تكون قصة عطيل كاذبة . ولكن مصطفى سعيد كاذب أيضاً حين يسمى نفسه عطيل . انه كاذب . بعباره اخرى . حين يصطنع لنفسه شخصية قومية لا يريد بها الا أن يسحر نساء الغرب ويوقعهن فى حبائله : شخصية العربى الافريقى : « وجه عربى كصحراء الربع الخالى . ورأس افريقى يموج بطفولة شريرة » (١٥) . هذه الصوره الرومانسية للانسان العربى قد تفتن بعض التافهات والتافهين فعلاً ؛ ولكنها . بعيدة عن الواقع . والأدهى أن مصطفى سعيد يؤمن بها هو نفسه ، فهو لا يفتأ يتصور نفسه فى صورة البدوى الرحال ، وهو يمزج بين المدينة التى ينزلها والمرأة التى يملكها . وهو فى الحالين فاتح يحمل السيف والقوس والسهام والنشاب . لذلك لم يكن مصطفى سعيد كاذباً فقط . بل كان هو نفسه أكذوبه .

وهذا التناقض يفسر حقد الراوى عليه . بعد ان اعجب به . ان « حسنة بنت محمود » التى تزوجها مصطفى سعيد حين استوطن قرية الراوى ، وأولدها طفلين ، يمكن أن تؤخذ على انها رمز للأرض السودانية ؛ الطيبة الخصبه . وقد أعداها مصطفى سعيد بجرثومة العنف الاوربى ، فأقدمت على جريمة تشبه الجريمة التى اقترفها فى لندن ، بل أشد فظاعه : قتلت الزوج الذى اكرهت على الاقتران به بعد اختفاء مصطفى ، وقتلت نفسها على الأثر . والراوى قد احب هذه المراه السودانية حباً لا تشوبه شهوة الامتلاك ؛ وكاد يطير لبه مصرعها الفاجع . ومع انه لا يقر تقاليد القرية السودانيه التى تجعل المرأه متاعاً للرجل وحسب . تساق الى بيت زوجها ولو كارهه ، فانه اشد سخطا على طبيعة العنف التى تؤدى الى القتل . ذلك بأن الراوى . وان اشبه مصطفى سعيد فى كونه منفياً سودانيا اقام فى بلاد الانجليز سنين طويله وشرب ثقافتهم . فهو يختلف عنه اختلافاً أصلاً من حيث الانتماء الى الأرض . ان الراوى شديد الالتحام بحياة القرية ، لا يكاد يعود اليها بعد غربه سبع سنين حتى يندمج فى افراحها واحزانها . وجدها ولهوها . وبقدر ما تكرر صورة الصحراء والرحلة فى خواطر مصطفى سعيد ، تلاقى صورة الشجر والحقل فى خواطر الراوى : من أول لحظة يعود فيها الى قريته « نظرت خلال النافذة الى النخلة القائمة فى فناء دارنا ، فعلمت أن الحياة لا تزال بخير . أنظر الى جذعها القوى المعتدل . والى عروقها الضاربة فى الأرض ، والى الجريد الأخضر المهدل فوق هامتها . فاحس بالطمأنينة . احس اننى لست ريشة فى مهب الريح ؛ ولكننى مثل تلك النخلة ، مخلوق له أصل . له جذور ؛ له هدف »(١٩) .

واذا كان مصطفى سعيد امرءا يستبد به الشوق الى كل جديد وغريب ، فان الراوى لا يستريح الى الغريب حتى يرى منه تشابه من المألوف ، والناس عنده هم الناس فى كل مكان . واذا اخذنا عن هؤلاء الغرباء أشياء نافعة ، وتغيرت فى بلادنا اشياء كثيرة ، فاننا سنبقى كما نحن :

« الوجوه هناك كنت أتخيلها قمحية اوسوداء ، فتبدو وجوهاً لقوم أعرفهم . هناك مثل هنا ، ليس أحسن ولا اسوأ . ولكننى من هنا ، كما أن النخلة القائمة فى فناء دارنا نبتت فى دارنا ولم تنبت فى دار غيرها . وكونهم جاءوا الى ديارنا ، لا أدرى لماذا ، هل معنى ذلك أننا نسمم

---

(١٨) الرواية ف ٦ .

(١٩) الرواية ف ٣ .

حاضرنا ومستقبلنا ؟ انهم سيخرجون من بلادنا ان عاجلا أو آجلاً ، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة . سكك الحديد ، والبواخر والمستشفيات ، والمصانع ، والمدارس ، ستكون لنا ، وسنتحدث لغتهم ، دون احساس بالذنب ولا احساس بالجميل . سنكون كما نحن ، قوم عاديون ، واذا كنا أكاذيب ، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا » (٢٠) .

نظرة واقعية الى تفاعل الحضارات : تأخذ بعضها من بعض دون حرج ، ويبقى الناس العاديون ناساً عاديين ، يصنعون حضاراتهم بأيديهم . ولكن هذه النظرة الواقعية تلوح هنا وهناك في ثنايا لوحة اسطورية لبطل يوشك ان يكون خرافياً ، بقدراته الذهنية الخارقة ، وتأثيره السحري في كل من يتصلون به ، لا النساء فقط بل الرجال أيضاً . ان محجوب ، وهو الزعيم السياسي للقرية ، يقول عنه في لحظة من لحظات السكر : مصطفى سعيد هو في الحقيقة نبي الله الخضر ، يظهر فجاة ويغيب فجاة » (٢١) . وفي لحظة شبيهة يخيل الى الراوي ومحدثه المحاضر في جامعة الخرطوم ان مصطفى سعيد يمكن أن يكون أبا لأحدهما أو أخاً أو ابن عم (٢٢) .

من هذه الناحية يمكن أن نقارن « موسم الهجرة الى الشمال » ، « بمدام بوفاري » . فكما أن « مدام بوفاري » تقدم النظرة الواقعية من خلال قصة امرأة رومانسية مغرقة في الخيال ، فكذلك تقدم « موسم الهجرة الى الشمال » نظرة واقعية الى الشخصية العربية من خلال سيرة شبه اسطورية .

* * *

ب ــ تبدأ رواية محمد عبدالحليم عبدالله « للزمن بقية » (١٩٦٨) بحادثة تبدو مقحمة لأنها توشك أن تكون منقطعة عما تلاها من حوادث ، أعني محاولة البطل « صلاح النجومي » أن يهرب الى الخارج في سفينة تجارية يونانية . ان الحادثة تعبر عن بداية القطيعة بين الفتى صلاح النجومي وبين أهله ملاك الأرض الأثرياء القساة . ولكن لماذا السفينة بالذات ، لماذا يجسم صلاح ــ ابن التسعة عشر عاماً ــ نفسه أن يذهب الى بورسعيد ويقيم فيها أياماً ويحتال حتى يتفق مع بحار يبدو على سيماه الاجرام كي يدخله خلسة الى مخزن من مخازن البضائع ؟ لماذا الا أن تكون رحلته الى حضارة مختلفة ؟ ولكن بداية الرحلة لا تبشر بخير . لقد وقع الفتى في أيدي عصابة من الأشقياء . فهو يحتال مرة اخرى حتى يهرب من السفينة قبل أن تغادر الميناء . العودة الى ظلم آل النجومي أرحم . على الفتى المتمرد أن يبحث عن الحقيقة في موطنه وفوق أرضه . وهو يرى حقيقتين لا حقيقة واحدة : الحقيقة الواقعة وهذه تعافها نفسه ، والحقيقة المطلقة وهذه لا يتردد في أن يبيع أرضه وحياته في سبيلها . الحقيقة الواقعة يعبر عنها أخوه طه النجومي حين يقول له :

« الفلاحة يا بني يعني الفلاحة .. الأرض لا تنبت حبة الفول الا اذا شرختها .. حبة الفول التي لا يستطيع كسرها بأسنانه الا الحمار . الأرض قاسية .. وبطنها قاس ، يعني العمل فيها قاس .. فاذا كنت تريد أن تكون فلاحاً فلتكن أخلاقك مثل الأرض .. فاهم يا أفندي ؟ انظر الى

---

(٢٠) الرواية ف ٣ .

(٢١) الرواية ف ٧ .

(٢٢) الرواية ف ٣ .

الأرض بعد حصد القمح والبرسيم وبساعةوجهها من التفوق . وبطنها لا يرقد فيه الا الموتى . . ولولا الماء عليها لكانت وحشا . . انظرالى الجبال . ثم أنت تعرف عدد القتلى الذين سقطوا من أجل الماء . . فاما أن نكون وحشا واماأن تأكلك الأرض » (٢٣) .

الحقيقة الواقعة يمثلها طه النجومي والنجومي الكبير . هما قاسيان كما يتصوران الأرض قاسية . وصلاح نفسه يسلم بهذا الأمرعلى أنه واقع ، وان أبى الخضوع لهذا الواقع : « لا صبر لى على الفلاحة . . انها عمل له قوانينه الشاذه . . اما آكل واما مأكول . . واما ظالم واما مظلوم . . وبغير هذا لا يمكن أن تصلح » (٢٤) . ولكن ثمة حقيقة اخرى لا تحني رأسها للضرورة . حقيقة مطلقة يمثلها عم محمد الجندى خادمالدوار الذى رباهم جميعا . محمد الجندى لا يبالى أن يصارح النجومي الكبير نفسه برأيه فيهوفى المنافقين « شهداد الزور » الذين يحيطون به . وهو وحده يقف بجانب صلاح ، ويصيح فى وجهأخيه الكبير : « المثل بيقول اللى ما يعرف الصقر يشويه . والله ما فيكم مثله » (٢٥) . انه « لا يعرف الحياء ولا الخوف » . فليس فى يده شيء يخشى أن يفقده (٢٦) . حتى المرض والموت لايخافهما محمد الجندى : « نحن نحارب الأمراض بعدم الخوف . ياما نصبنا للذئاب فخاخاوجررناها من ذيولها ودخلنا بها البلد . . . كنت أسمع أبى يكلم الله فى الليل عندما يصيبه كرب ،كان يقول له كل ما فى نفسه . . كأنه صاحب سهران مع صاحبه . . واحد فى السماء وواحد فى الأرض . . وعندما ينام يصبح بلا هموم » (٢٧) . وعندما تقترب نهايته يوصى صديقه الشاب أنيكتب على قبره آية واحدة حفظها من فقيه القرية « غلبت الروم فى أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سيغلبون » (٢٨) .

محمد الجندى هو معلم صلاح الأول ، عرف من سلوكه الواثق المطمئن جلال معنى الحرية . وأراد أن يأخذ بأيدى الفلاحين الاجراء فى أرضاسرته حتى يفقهوا معنى الحرية ويعيشوها . ولكنهم ناس لا « ريش » لهم يستطيعون أن يطيروا به ولا حتى يمشون به على الأرض.والريش يمنح الطيور شخصية ، وهؤلاء الذين لا ريش لهم لاشخصية لهم ، فهم لا يفكرون فيما هم فيه . أما الذين يفكرون فيه فعذابهم مضاعف ، لأن تفكيرهم تفكير الأسير . وتذكر ما قرأه عن تولستوى ، ان الفلاحين خافوا منه وهو الذى كان ناصرهم فى الظلمات ، فأحس « أن بعض البشر مثل أرض المستنقعات قد تكون مهدا لجنة فى المستقبل ،لكنها اليوم ان زرعت الأشجار فيها بين الماء والغاب اكلتها بوحشية » (٢٩) . ويبتعد صلاحالنجومي عن الريف ويقيم فى القاهره . ولكنه لم يزد على أن نقل معركته من أجل الحرية ــ حريةالفلاح خاصة ــ الى العاصمة ، حيث يعمل محررا فى مجلة صغيرة لا تلبث أن يصير مالكها ؛ وهناك يعرف الفتاة « أسرار » التي تقول له ملغزة : « أنت تكتب من أجل حرية الفلاح وقد عملت أنامن أجلها لكل الناس بلا قلم » . تشير الى جمعية

---

(٢٣) الرواية ف ٣ .

(٢٤) الرواية ف ٢

(٢٥) الرواية ف ٢ .

(٢٦) الرواية ف ٢ .

(٢٧) الرواية ف ٤ .

(٢٨) الرواية ف ٨ .

(٢٩) الرواية ف ٣ .

سرية اجتذبها اليها ذات مرة أحد الشبان ، ربماليجعل منها عشيقة له . ويتأمل صلاح كيف تسعى طوائف مختلفة من الناس طالبة الحرية :

« محمد الجندى يعبر عن طائفة من الناس تطلب الحرية بصفاء ومواصلة كمن يبتهلون الى الله دائماً عقب الصلوات . والسيدة أسرار تمثل طائفة من الناس تطلب الحرية بجزع ولهفة وصراخ يجعلها تسلم زمامها لمن يقول لها : تعالى فمفتاحها معى . والاستاذ البدوى يبحث عنها فى المعرفة .. حيث يسبح هناك فى أنوارها متحرراً من الطموح ومن أثقال كثيرة اخرى . أما أنا فلن أراها الا فى اطلاق سراح النظرة واللسان واليد ، هذه الجوارح التي رأيتها مكبلة فى قرية النجومى » (٣٠) .

ان تمارس الحرية فعلاً ، وأن تمارس فوراً . هذا هو السبيل لتحقيق واقع كريم . أما « السفينة » فسجن دونه كل سجن .

★ ★ ★

ثانيا ـ التحول من الماضى الى المستقبل :

صراخ فى ليل طويل ـ السفينة ـ

عائد الى حيفا ـ الآلهة المسوخة

كتبت رواية « صراخ فى ليل طويل » لجبرا ابراهيم جبرا فى القدس سنة ١٩٤٦ ، ولكنها لم تنشر الا فى بغداد سنة ١٩٥٥ . أنعدها اذن بين حصاد الاربعينيات أم على الأعراف بين الاربعينيات والخمسينيات أم من حصاد أواخر الخمسينيات ؟ ان اتجاهها يلحقها بهذا القسم الأخير . ومعنى ذلك أننا نتبع فى هذه الحالة تاريخ النشر لا تاريخ الكتابة . وينبغى الا نعد ذلك غريباً . فكثير من الأعمال المتقدمة يضطر اصحابها الى أن ينتظروابها حتى يتهيأ الجو العام الصالح لتقبلها ، « وصراخ فى ليل طويل » واحد من هذه الأعمال . صحيح ان موضوع الثورة على التقاليد البالية قد شغل الروائيين العرب منذ نشأة الرواية (يكفى أن نذكر « الاجنحة المتكسرة » لجبران و « ابراهيم الكاتب » للمازنى) ولكن هذه الثورة تبلورت فى المرحلة الحاضرة موقفاً واضحاً ، كمن يولى ظهره لاتجاه قديم ويأخذ فى الاتجاه المضاد . و « صراخ فى ليل طويل » تتخذ هذا الموقف . فالبطل « أمين » ينتمي الى فئة من المثقفين الساخطين . فئة تكفر بالحب لأنها ترى فيه نفاقاً وحيلة من المرأة لتلبية مطالب الجسد ، وتحتقر الثراء ، لأنه يستصحب الفراغ والتفاهة . يقول لهم « رشيد » وهو مثال البورجوازى الراضى عن نفسه ، و « خلاصة الزوجية المعتزة » ، وغاب عنه أن دانية ـ زوجه ـ لا تضيع فرصة من فرص الهوى ، وان طبيعتها الزانية طوحت بها فى كثير من العلاقات البشعة » :

« أنتم تتفاضون عن كل ما يعجب به الانسان ، فلا تنتبهون الا الى العيب والاعوجاج ، ثم تزيدون الطين بله بمنطقكم المعكوس ، وبرفضكم القيم الصحيحة ، وبخلقكم هذه الصور كأنها الكوابيس ، لا ريب فى أن أذهانكم مسرح للصراصير ، واذا تأملتم فى جسد امراة لم تجدوا لذة الا فى

(٣٠) الرواية فصل ١٠ .

التنكيت على مؤخرتها . تعتقدون أن الناس أوغاداذا كانوا أغنياء ، وشحاذون اذا كانوا فقراء . تمقتون العفـة ، ولكن تهاجمون كل من لم يكن عفيفاً . أما النسـاء عندكم فهن اما مومسات رخيصات ، او ماصات لدماء الرجال » (٣١) .

وامين الذى جـرب الفقر والغنى ، اى انه عرفهما كليهما «من الداخل والخارج » ، واستنام زمناً للذة الرخاء المادى ومتعة الحياة الزوجية ، حين أصبح كاتباً مشهوراً ، وتزوج عن حب فتاة من الطبقة البورجوازية ، صحا ذات صباح فوجد الزوجة الحبيبة قد هجرته ، فأدرك زيف حياته كلها . ولكن « سمية » ظلت تتخايل له فى يقظته ومنامه ، وذكريات حياته معهـا تقتحم خواطره وتعبث بوجدانه . وفى هذه الفترة عرف « عنايت هانم » واختها « ركزان هانم » وهما السليلتان الباقيتان من اسرة من أقدم اسر المدينة وأغناها . لقد اعجبتا بمقدرته على احياء الماضى فى كتبه ، واطلاعه على حياة الجماهير الشعبية التي « يجعل منها اطاراً يحيط بالموضوعات الرئيسـيـة » ، وطريقته السارة المفزعة فى القذف بأبطال كتبه فى جو من الشهوانية النادرة والألم العنيف . فطلبتا منه أن يعاونهما فى كتابة تاريـخ اسرتهما . انعنايت هانم أشبه براهبة تعيش فى ذلك التاريخ وله ، أما ركزان الاخت الصغرى فانها تجارى اختها فقط ، وفى دمائها ما فى دماء أسـلافها من شهوة فائرة .

الماضى اذن ــ ماضى المدينـة وماضـيه الشخصى ــ يستحوذ على أمين ويبقيه كالمشلول . وفجأة تموت عنايت هانم . وتدعوه ركزان هانم لتعلن اليه انها قد تخلت عن فكرة الكتاب :

« حـاول يا أمين أن تقدر مـوقفى . هذا القصر المتباعد الأطراف كله لى ــ ولست اريده . لى عدة آلاف من الفدادين فى القرى المجاورة ــ ولست اريدها . عندى كل هذه الأوراق والبقايا هنا وفى الغرف السفلى ، ولست اريدها ــ ليست هذه كلها الا ملحقات الماضى وادوات زينته ، انها سرابيل الموت التي ضـحت عنايت بحياتهـا من أجلها . أما ما اريده الآن فهـو الحاضر . اريد حاضراً حياً طليقاً . الا تظننى تقدمت فى السن ياأمين ؟ ليس ما تراه على وجهى سـوى ظـلال الشيخوخة التي تسـقطها عليه هذه الجدران العتيقة المتآكلة » (٣٢) .

لا . ان ظلال الشيخوخة لا تستطيع أن تسقط عليها . انها امرأة ذات جاذبية شديدة . ويفاجأ أمين ــ مرة اخرى ــ بكلمة :

ــ أتتزوجنى ؟

وتحدثه عن عزمها : ستبيع البيت والأطيان ، وتبنى بيتاً حديثاً فى منطقة اخرى من المدينة . وسـتحرق هذه الأوراق . ويحاول الدفاع عن تلك المخلفات التي أصبح مولعاً بها ، ولكنها تدسها فى الموقد ، وتأمر الخادم بأن تسكب عليها النفط ، وتروح ترقبها متلذذة وهى تحترق .

لقد نبهت « ركزان » بعملها الجنونى شيئاً كان هامداً فى نفس أمين . لقد شارك عامين فى سدانة ذلك الماضى النخر . وها هى ذى تعلن اليه ساخرة أنها ستمضى فى احراق ما بقي من الكنز ، « وعندما تتزوج ، ستكتشف كنوزاً اخرى » . انهـا تكبـره بعشـر سـنوات ، ولكنها لا

---

(٣١) الرواية صفحة ٤٣ .

تزال امرأة تشتهى . أما أن يتزوجها فهذا أمرآخر . أنى له فى رومانسيته أن يتخيل زواجاً لم يُبن على الحب ؟ ولن يحبها ، فهى نفسها جزءمن ذلك الماضى الذى بدأ يتخلص من اساره . انها تدنو منــه لتقبله مودعة حتى الصــباح فيرى فىعينيها ذلك البريق الجنسي الذى ما انفك يلتمع فى عيون آل ياسر منذ الأعصر الخالية . ويتخايل له وجه الزوجة الحبيبة بكل بهائه فيطمس وجه المرأة المتحببة .

لقد وعد « ركزان » أن يبلغها جــوابه فى الصباح . ولكنه يستيقظ قرب الفجر فاذا جسم « سمية » ، الزوجة الهاربة ، يلامس جسمه ! ليس هذا حلماً ! تقول له : مسكين حبيبى ، لقد ظلمتك .

« ونظرت اليهـــا من جديد ، لأتأكد من وجودها هناك ، بعد تلك الأشهر الطــويلة التي مرت كليل خانق لا يطلع فجره . ورأيتها لأول مرة . هذه القوة اللعينة فى عينيها ، هذا العســل السام فى شفتيها ، هذه السطوة الابليســـية فى يديهــا ، تعملها كلها فيّ ، فأقــع متمرغاً فــوق صدرها » .

ولكنــه يتذكر لقاءهمــا الأول ، ويتذكــر خيانتها ، فيأمرها أن تخـــرج . ويسمعان دوياً ويبصران من النافذة دخاناً . هذه « ركزان » تحطم ماضيها ، تحرق ثياب أسلافها الموبوءة . ولكن النار نفسها تحرق سمية أيضاً . فلتخرج ! .

« كنت أتحرق الى عناق امرأة هى أشهى نساء الأرض ــ ولكن انظرى الى نفسك : صفراء كالموت ، ذابلة كالموت . ولســت أريد الموت بعد اليوم » .

وينطلق خارجاً الى الطريق . واذا ركزان قادمة بســيارتها فى سرعة رهيبة . وتدعــوه أن يصعد الى جانبها ، ولكنه يعتذر :

« لا ، شكراً يا ركزان شــكراً . ما أروع جرأتك ! نسفت قصرك فنجوت ونجيتنى . ولكن عليك أن تبحثى عن حياتك الجديدة وحدك » .

وتبتعد ، وتبتعد سمية ، ويمشى أمين على مهل فى الطريق الخالية : « غير أن الطريق لم تظل خالية طويلا . ما هى الا فترة قصيرة حتى كانت شوارع المدينة تمتد وتتشعب أمامى ، تملؤها جموع الناس ، ولم يكن من العســير عليّ ، حين حدقت فى عيونهم ، أن ادرك أن الكثيرين منهــم كانوا هائمين على وجوههم ــ كما كنت هائماً لسنتين مديدتين ، يبحثون عن نهار لليل طويل وبداية لحياة جديدة » (٣٢) .

لقد أطلت الاســتشهاد من هذه الروايــة الممتازة لسببين : أحدهما أن النقد أهملها اهمالاً تاماً ــ فيما أعلم ــ فوجب أن يكون التعريف بها وافياً . والثانى : أن فكرة التحول من الماضى الى المستقبل تظهر هنا صافية بحيث يكفى لتوضيحها أن نبرز الخط الرئيسى للروايــة . ولا يهمنا أن « الغرب » لم يرد له ذكر صريح هنا ، فالكاتب والقارىء كلاهما يعلمان أن التشبث بالماضى سمة من سمات رد الفعل الذى واجهت به الحضارة العربية غزو الحضارة الغربية ، ولا يلزم من هذا

---

(٣٢) الرواية صفحة ٨٠ ــ ٨١ .

أن يكون الاتجاه الى الحاضر والمستقبل تسليماً للحضارة الغربية ، ولكنـه يمكن أن يكـون ثقة بالقدرة على مواجهتهما ، وهو فى هذه الروايـة كذلك .

أما آخر روايات جبرا « السفينة » (١٩٧٠) فهي عمل أكثر تعقيداً . ولكن فكرة « التحول من الماضى الى المستقبل » رئيسية فيها . فهي ذات ضلع هام فى تجارب أبطالها الأربعـة : عصـام السلمان ، ولمى عبد الغنى ، ووديع عسـاف ، والدكتور فالح حسيب . انهم جميعاً هاربون . أهل الكهف هربوا الى كهفهم ، الى الماضى ، أما هؤلاء فانهم هاربون الى السفينة ، الى المفارة ، الى المستقبل . وهم جميعاً رافضون ، كجماعة أمين فى الرواية الاولى ، ولكنهم لا يكتفون بالرفض ، فكلهم يحول رفضه الى فعل ما . ومع أن مواقفهم مختلفة أشـد الاختلاف فانهم يلتقون فى أنهـم جميعاً رافضون ، وأنهم هاربون الى المستقبل(٣٣) . عصام السلمان يرفض ماضي اسرته : « لماذا قتل أبى جواد الحمادى ، وأنزل بحياتى لعنة ما زلت اعانيها ؟ تمرد ، وقتـل ، ثم عاش منفياً عنا . الكل قال : حسناً فعل . لقد رفع رؤوسنا . لابأس . ولكن الآلهة ظلت تطالب بالانتقام ، وعلى نحو مهين . فرضـت عليه الحيـاة بعيداً عنا ، وجعلت منه مجرد اسطورة . ولم تستنكف من أن تفقدنى المـرأة الوحيدة التي أحببت ، وتبقينى معلقاً بهـا من بعيد » (٣٤) . لقد التقى مـع لمى عبد الغنى طالبين فى انجلتـرا .. هـو يدرس الهندسة المعمارية فى لندن ، وهى تدرس الفلسفة فى اكسفورد . لم يعرفا أول الأمـر أن أباه قتل عمها بسـبب نزاع على أرض فى لـواء الكوت ، ولكنهما حين عرفا كان حبهما أقوى من أن تمنعه الترات العشائرية ، وكانت انجلترا ظئراً حنوناً لذلك الحـب . ولا كذلك بغداد . بفداد وحبهما ما كانا ليجتمعا . هناك كانا يلتقيان كالغرباء ، ولم يطق عصـام احتمالاً ، فعزم على الهجـرة الى انجلترا ، حيـث تنتظره وظيفة طيبة . لقد باع أرضه لأن الأرض كانت ترمـز للأغلال التي تقيد مستقبله ، وها هو ذا على متن البحر ، لا يخشى الدوار ، هارب نعم ، ولكنه هارب الى المستقبل . ولكن « لمى » تلاحقه هنا أيضاً . يظن أول الأمر أن اجتماعهما كان مصادفة ولكنها تعترف له أنها تعمدت ذلك ، حين علمت أنه مسـافر على هذه الباخرة . ولمى شريكة عصام فى الحب والعذاب . يلومها على أنها طوت صفحته ، وتزوجت الدكتور فالح حسيب ، ولكنها تائهة ، فاجأتها الثورة فى بغداد ورأت الشماتة فى عيون الطـلاب . وكان عصام فى المعسكر الآخر فكرهته . هى أيضا هاربة ، هاربة من بغداد ، ولكن طريقها غامض شائك .

على العكس من عصام كان وديع عساف . وديع فلسطيني اشترك فى جهاد ١٩٤٨ . قتل صديقه وشقيق روحه بين يديه ، وأبى أن يحمل جثته ويسلمها الى ذويه الا بعد أن انتقم من قاتليه . هو اليوم بعيد عن وطنه . ربح مالاً فى التجارة ، ولكنه مصمم على أن يعود الى القدس ، وأن يبنى فيها داراً ويمتلك مزرعة ، وينجب عشرة أبناء ، فالقدس صخرة العـالم ، ولا كصخور القدس : « امرأة رائعة ، هائلة ، ترتفع وتنخفض ارتفاع وانخفاض النهدين والبطن والفخذين » (٣٥) . لا ينسى وديع يوماً قضاه مع صديقه فايز يتجولان بين الصـخر والـزيتون ، فلما بلغ منهما الجهد والظمأ ذهبا يلتمسان عين ماء ، واذا عين داخل كهف كبير ، مكان رطب ندى ، قديم قدم التاريخ . قالا : « هل ثمة فى العالم كهف يتفجر ماء محيياً أقدم من كهفنا هـذا ؟ » (٣٦) . وديع رافض ،

---

(٣٣) الرواية صفحة ١٠٤ .

(٣٤) الرواية صفحة ٨٠ .

(٣٥) الرواية صفحة ٦٣ .

(٣٦) الرواية صفحة ٦٢ .

مغامر : « أكثر من مرة حييت الموت عن قرب ،فحياني وفات عني ... أنا مغامر عريق .. ولا أقبل الخسارة بسهولة . خساراتي كثيرة،ولكنني لا أقبلها . لم أقبل اخراجي من القدس بالرصاص والديناميت . لم أقبل رؤية فايز يتضرج بدمه بين يدى . لم أقبل رؤية الخيام تتشبث بجوانب التلال فوق رؤوس أهلى . لم أقبل التنقل من بلد الى بلد بحثاً عن لقمة عيش مزرية ، عن سقف اقيم تحته أبى وامى . لم أقبل أن ينظر أحد الى نظرة الشفقة أو التأفف ــ خسارات كثيرة ، قامرت وأقامر دائماً للتعويض عنها » (٣٧) .الأرض عنده خسارة تعوض ، مفقود يستعاد ، ليست غلاً يقيد مستقبله ، بل هى المستقبل نفسه . ثم انها ــ وهذا هو الأهم ــ ليست هى المطمح الأخير ، كما كانت عند أسلافه ، انما هى منطلق للمغامرة الدائمة .

« فى نفسي دائماً ركض على التلال ، وسير طويل بين صخور الجبل ، بل حتى على امواج بحيرة طبريا . المسيح يلازمنى ، حافياً ، كبير القدمين ، تقطر أصابعه الطويلة بالمعجزات ، وهو يكاد لا ينطق . ثم تأتى ساعات الصحو ، ذلك الصحو العريض ، الفسيح ، حيث تبرز الناس والأشياء محددة، صلبة ، واضحة لدرجة الايذاء .ما الذى نحن فيه ؟ أى فردوس مجانين هذا ؟ فى هذه الساعة بالذات ، ونحن فى هذه القمرة الصغيرة نتأهب للخروج الى البحر ثانية ، وقد أرهقتنا الفلسفات والأوهام ، ربما كان غيرنا ، رحالة انجليزى ، أو فرنسى ، يقطع الربع الخالى مثلاً ، يغامر بحياته فى رمال البوادى ، محاولاً السيطرة على لغة تعصى على لسانه وحنجرته ، ويجد متعة فى شرب حليب الناقة بعد أن يغسل وعاء الحليب ببولها . ما الذى نعرفه نحن عن صحارانا ، والفيافى المفتوحة للمغامرين من خلق الله ، والمغلقة دوننا ، عن البدو مثلاً من امتنا ، هؤلاء الذين يرسمون معالم الطريق وسط اوقيانوس الرمال بكومة من الحجارة ، كمن يرسم مسار هذه السفينة بفلينة عائمة .. هؤلاء المغامرون ، هل يبحثون عن النفط ؟ ربما . عن المعادن ؟ ربما . يمسحون ما اهمله حتى الله من أرض ليرسموا له خطوط طول وعرض شرقاً وغرباً على خريطة ؟ ربما . يخدمون أغراضاً خفية لدولهم ؟ ربما . المهم هو انهم يقذفون بأنفسهم فى بوادى المجهول ليعودوا بما يمكن أن يعلم ، ويحدد .وفى تلك الاثناء يكونون قد قارعوا الشمس وعايشوا النجوم ، وقهروا العطش ، وعاشوا على حفنة من التمر ، وهرأوا بعض عجيزتهم على رحال ابل لم تخلق لهم . ولا ريب ، ولا ريب أبداً ، أن بعضهم أيضاً هارب من أمر ما . هارب من مجتمع لا ينسجم معه ، أو امرأة يخشى زواجها ، أو راحة تنخر قلبه كالسوس فى الخشب . ولكن الهرب لديه هو نحو الأصعب والأشق، والأجدى. خمس سنوات يقضيها رحالة بين الأعراب يتعلم لهجة من لغة لن يقرأها ولن يكتبها . ويعود الى لندن أو باريس عودة قائد مظفر من معارك نائية ، ليصف طلوع الفجر على خيمة مرعز سوداء ،وكيف تتلقى الحصى اولى الاشعة البنفسجية فتتوهج كاللآلىء ، ملقية وراءها ظلالاً زرقاء طويلة .. انه يكتشف الانسان فى جوهره ، وقد اغتنى بالله ونفسه عن كل شىء الا لأقل الأقل : كلمة جميلة واحدة تطربه ، وكلمة حارقة واحدة تلهبه . حيث المروءة تتبدى كل يوم ، حيث الحياة هى الشجاعة المتجددة ولا يبقى للجبان الا موته المتكرر . وفى النهاية يكتب الرحالة كتابه وينشره ،ونقرأه نحن بلغته الاجنبية لنعرف شيئاً جديداً عن أنفسنا ، لنعلم أين بعضنا منا » .

هؤلاء المغامرون يهربون نحو الأصعب والأشق والأجدى . ولكن لهم مرتكزاً يعودون اليه ويقاسون به « فالغربة هى غربة عن مكان ، عن جذور ، وهذا هو جوهر الأمر . الأرض . الأرض

---

(٣٧) الرواية صفحة ٤٩ .

هى كل شيء ... يجب أن تكون لنا تحت أقدامناأرض صلبة ، نحبها، ونخاصمها ، ونهجرها لشدة ما نحبها ونخاصمها ، فنعود اليها » (٣٨) .

« فلسطين . المستقبل . الحرية . الثلاثةمجتمعة هى المهمة . وهى عملية اخضاع للواقع . ولأننا مقدمون عليها فنحن نتفاءل » (٣٩) .

الدكتور فالح نموذج آخر : « بيوريتانى ،متزمت ، يخشى اللذة ، ولكنه أصر على الزواج بامرأة توحى بالحرية والانفلات ، واللذة » هكذابيدو لوديع : أما فالح نفسه فيقول : « أردت أن أبقى نقياً ، نظيفاً ، لأننى كنت أرتعد كلما رأيتالمستر هايد يريد أن يبرز ثناياه الوحشية من خلال وجهالدكتور جيكل . انت «لمى» الفيلسوفة،كنت وحدة تامة . جمال وجهك وجسمك منسجم مع جمال تفكيرك . كنت أطلب فيك ملجأ لتوزعيوانشطارى . ولكننى انخذلت فيك . كنت جداراً عجزت عن اختراقه » (٤٠) .

انه أيضاً هارب ورافض . لعله هارب مننفسه . اميليا فرنيزى هى المرأة الوحيدة التي ايقظت طاقته الهائلة على الحب ، ربما لأنها هيالتى كسرت الحواجز ، يتفقان على أن تسافر معه على نفس السفينة،ولكنه يبقيها بعيدة عنه بعناد :دكتور جيكل المتحفظ . وينتهى به الأمر الى الهرب الأكبر والرفض الأكبر : الانتحار ..

« سيقولون : كان جراحاً ناجحاً ، وزوجتهجميلة (وربما أضافوا : وخليلته جميلة) ودخله كبير ، وفى منتصف ثلاثينياته ، أى شيطان اذناغراه على الانتحار ؟ كأنما القضية قضية زوجة ومال ، كأنما الحياة يمكن أن ترتشى بما هو خارجعن قواعدها الداخلية لتتفادى حتمية كهذه . حدثنى وديع عن أزمة فى التاريخ وعودة الىالأرض ، وحدثنى محمود عن ثورات قيد الدرس والتخطيط . وقضيت عمرى باحثاً فى مثل هذهالأزمة وهذه الثورات . ولكن انسانيتى كانت دائماً رافضة ، لأنها مبتورة ، مشوهة ، مطعونة ،من الداخل ومن الخارج . أرفض زمن القتل . ارفض زمن الخيبة ، ارفض الناس . وها اناأخيراً أرفض الأمل . تمنيت لو أستعلى على البشر ، على همومهم ، حقارتهم ، قساوتهم ،ولكننى اخفقت . شيء ما يستطرد بى الى ما أعجز عن ادراك كنهه ، شيء شارد ، تحس به الحواسكلها ، ولكنه يراوغها جميعاً . كالزمن . تشعر به ولكنك لا تستطيع الامساك به أو حفظه . وهو معذلك يلتف حولك ، ويلازمك، ويداعبك ، ويقهرك، الى ان تبلغ آخر مداك : التراب » (٤١) .

★ ★ ★

لعل « فكرة الماضي والمستقبل » لم تلح على ضمير عربى بقدر ما الحت على الضمير الفلسطينى . ولا اظنها مصادفة أن الروايتيناللتين تحدثنا عنهما فيما سبق هما لكاتب فلسطينى ، وليست مصادفة ايضاً أن نجد روايةمهمة اخرى لكاتب فلسطينى آخر تعالج الموضوع نفسه . وهذه الرواية الثالثة هى « عائد الىحيفا » (بدون تاريخ) لغسان كنفانى . يصور

---

(٣٨) الرواية صفحة ٨٤ – ٨٦ .

(٣٩) الرواية صفحة ١٣٢ .

(٤٠) الرواية صفحة ٢١٩ .

(٤١) الرواية صفحة ٢١٤ .

الكاتب رحلة يقوم بها زوجان عربيان الى بيتهما القديم فى حيفا ، حين فتحت اسرائيل الحدود بين الضفة الغربية وفلسطين المحتلة على اثر حرب ١٩٦٧ . ليس الحنين الى الموطن القديم هو الدافع الوحيد لهذه الرحلة ، بل هناك دافع أهم : انهما يلتمسان أثراً من ابنهما البكر « خلدون » الذى فقداه رضيعاً يوم احتل الصهيونيون البلدة . وتكون المفاجأة عندما يعلمان أن بكرهما ربى فى البيت القديم نفسه فى كنف الزوجين اليهوديين اللذين سكناه . ويكون لقاء درامى بين الأبوين والابن الذى لم يرهما قط ، والذى أصبح ضابط احتياط فى الجيش الاسرائيلى . وكأن الرواية كلها بنيت لتصور ذلك الموقف . فتطرح من خلاله قضية فلسطين من وجهة نظر جيل الشباب الفلسطينى الذى لم ير أرض آبائه ولكنه مصمم على استرجاعها لأنه يرى فيها قضية وجوده .

يقول الشاب حين تعرفه « امه » اليهودية بأبويه العربيين :

« أنا لم أعرف ان ميريام وايفرات ليسا والدي الا قبل ثلاث أو أربع سنوات . منذ صغرى وأنا يهودى . أذهب الى الكنيس والى المدرسة اليهودية وآكل الكوشير وأدرس العبرية ، وحين قالا لى اننى لست من صلبهما لم يتغير أى شيء . وكذلك حين قالا لى ـ بعد ذلك ـ ان والدى الأصليين هما عربيان ، لم يتغير أى شيء ، لا لم يتغير . ذلك شيء مؤكد .. ان الانسان هو فى نهاية الأمر قضية » .

ان الشاب يراهما مخطئين لأنهما تركا ابنهما الرضيع ولم يحاولا استرجاعه . عشرون سنة لم يفعل الأب خلالها شيئاً ليسترد ابنه : « عاجزون ! عاجزون ! مقيدون بتلك السلاسل الثقيلة من التخلف والشلل ! » هذه هى الحجج التى لقنها منذ صغره . لم تقل له امه اليهودية ان العرب طردوا من بيوتهم ، ومن كان منهم فى شوارع حيل بينهم وبين الرجوع اليها . لم تقل له انها رأت طفلاً عربياً مقتولاً بأيدى الهاجاناه . ولكن الأب لا يدافع . انه لا يرى فى هذه الاتهامات لوم ابن مهجور ، بل سخط عدو يبرر جريمته . ليس فى الأمر عاطفة . لا ابناء ولا آباء هنا . الام وحدها هى التى تبكى تأثراً ، لأنها لا تفهم ما يقال . أما الأب فانه يوافق تماماً على « أن الانسان هو ، فى نهاية الأمر ، قضية » ويناقش ابنه البكر الذى أصبح يهودياً وصهيونياً على هذا الأساس :

« أنا لا أتحدث اليك مفترضاً أنك عربى ، والآن أنا اكثر من يعرف أن الانسان هو قضية ، وليس لحماً ودماً يتوارثه جيل وراء جيل مثلما يتبادل البائع والزبون معلبات اللحم المقدد ، انما أتحدث اليك مفترضاً انك فى نهاية الأمر انسان . يهودى أو فلتكن ما تشاء . ولكن عليك أن تدرك الأشياء كما ينبغى .. وأنا أعرف أنك ستدرك ذات يوم هذه الأشياء ، وتدرك أن أكبر جريمة يمكن لانسان أن يرتكبها ، كائناً من كان ، هى أن يعتقد ولو للحظة أن ضعف الآخرين وأخطاءهم هى التى تشكل حقه فى الوجود على حسابهم ، وهى التى تبرر له أخطاءه وجرائمه » .

ويشعر الأب بشوق غامض لخالد ، ابنه الآخر الذى تركه فى الاردن ، والذى يريد أن يلتحق بالفدائيين لولا أن أباه يمنعه . ويتمنى أن يعودا فيجداه قد ترك البيت ، انه يتساءل ، وهما يهمان بالخروج من بيتهما القديم : ما هى فلسطين الحقيقية ؟ ما هى فلسطين بالنسبة لخالد :

« انه لا يعرف المزهرية ، ولا الصورة ، ولا السلم ولا الحليصة ولا خلدون ، ومع ذلك فهى بالنسبة اليه جديرة بأن يحمل المرء السلاح ويموت فى سبيلها ، وبالنسبة لنا ، أنت وأنا ، مجرد

تفتيش عن شيء تحت غبـــار الذاكرة ، وانظرى ماذا وجدنا تحت ذلك الغبار .. غباراً جديداً أيضاً ! لقد اخطأنا حين اعتبرنا أن الوطن هـــو الماضى فقط ، أما خالد فالوطن عنده هو المستقبل ، وهكذا كان الافتراق ، وهكذا أراد خالد ان يحمل السلاح . عشرات الالوف مثل خالد لا تستوقفهم الدموع المفلولة لرجال يبحثون فى أغوار هزائمهم عن حطـــام الدروع وتفل الزهور ، وهم انمـــا ينظـــرون للمستقبل ، ولذلـــك هم يصححـــون أخطاءنا ، وأخطاء العالم كله »(٤٢) .



أما « **الآلهة الممسوخة** » (١٩٦٠) **للكاتبة اللبنانية ليلى بعلبكى فانها تدور حـــول فكـــرة « الماضى والمستقبل » على مستوى العلاقات الفردية** . ما الذى يجمع بين ميرا بنت الثانية والعشرين ونديم أستاذ التاريخ الذى جاوز الاربعين غير الجوار فى المسكن وصبوة الكهل الى الشباب والراحة الغامضة التى تجدها صبية حين تلـــوذ برجل فى عمر أبيها ؟ ان كليهما يصارع شياطين الماضى . ميرا تعيش مع فكرة أبيها الذى مات بالسكتة القلبية . تعتقد انها ستموت فجأة مثله . ان الرجل الميت لا يزال سيد البيت ، لا يزال يحكمه من صورته المعلقة على الجدار ، تجلس الام كل يوم الى هذه الصورة ، تخاطبها كلما حزبها أمر ، ككاهنة اله وثنى . أما نديم فيعيش مع فكرة أن زوجته « خذلته » لقد كان له ماض حافل مع النســاء . وتعب . وحلم ببيت متواضع وامرأة وفية لا تدعو الرجال لزيارتها لأنه يرضى كل حاجاتها ورغباتها . وتخيل نفسه أباً سعيداً لأبناء كثيرين . ولكن « عايدة » خذلته . لم تكن عذراء .

كلاهما كان فى حاجة الى الآخـــر . كانت الفتاة تعيد الى الكهل عهد صباه . وكان الكهل يحررها من عبوديتها للأب . والزوجة المهجورة حبلت ، انتهزت لحظة سكر والزوج يهذى باسم مـــيرا فقادته الى الفراش واخذته بـــين ذراعيها « كطفل مريض » . والفتاة شفيت من خـــوف « الغيمة البنفسجية » التى ستحملها بعيداً كما حملت أباها ، فعرفت المرح ، وأحبت شاباً يقاربها فى العمر ، واتفقا على الزواج

تقول لأخيها هانى :

« ارغب ان أبدأ الحياة بقبل رجاء . وانا ايضا أرغب أن امارس كل هنيهات يومى : النهار والليل . فأنا مللت هذا السرير . مللت النـــوم الساعة التاسعة . مللت المكتب . مللت جسدى المحنط . انا أود أن ابدل . أن ابدل . أن ابدل . والآن قد قررت أن احقق هذه التغييرات مـــع رجاء » .

ويقول هانى :

« وأنا أيضاً قررت .. قررت السفر الى خارج البلاد لأتخصص ، فأنا أكاد أختنق هنا . الشوارع نحيلة متشابهة قزمة ، فتبقى هـــذه الأبعاد الزرقاء المترامية فوقنا وتحتنا كأنما العالم سماء فقط وبحر . ونحن برغش نجتر احاديثنا ، وندوى فوق جثث أعمالنا . ونعيد ترديد نكاتنا ونضحك لها فى كل مرة » .

---

(٤٢) الرواية صفحة ٥ .

وتناجي الام زوجها المطل عليها من فوق الحائط :

« أتسمع يا حبيبى ، خمس وعشرون سنة وانا سجينة غرفة أحرسهما فيها . اسليهما . اشاركها المرض والبكاء والضحك والجوع والشبع .. ويصممان الآن على تركى . مـاذا أفعل يا حبيبى ماذا أفعل ؟ » .

واذا لا تسمع جواباً ، تكرر :

« أجبنى ماذا أفعل ؟ »

ويهمس هانى :

« ميرا ، هل الصورة تتكلم ؟ »

وتصيح ميرا :

« وهل الاموات يحيون ؟ »

ويشتد غضب الام ، فتقذف الصورة بالمزهرية ، ولا تقنع حتى تنزل المستبد القديم عن مكانه ، وتضعه على الأرض . لكأن الكاتبة تصور انقلاباً سياسياً (٤٣) .

ولكن بينما تفتح الحياة ذراعيها للفتاة التى محت صورة الماضى من خيالها ، يحيط الذبول والفناء بالكهل الذى ظل متشبثاً بماضيـه ، صبواته وخذلانه ، لقد ماتت عايدة فى أثنـاء الولادة ، وطرح الطفل فى وعاء زجاجى يطفـح بالاوكسجين ، وهجرت ميرا البناية ، ولم يبق لنديم من سلوى الا معاقـرة الكأس ، حتى لايستطيع أن يفتح عينيه ولا أن يرى النور :

« مشت المراة صوب (الجرك بوكس) وانحنت تفتش عن رقم اسطوانة . ودارت المقاعد فى رأس نديم . والمراة . والجـرك بوكس . والطاولات والقنانى . والسقف .. (ووقفت أمام واجهة الزجاج الفسيحة فى غرفة الأطفال علنى أعـرف طفلى ، لكن الطبيب ربت علـى كتفى وسألنى : هل تريد أن تلقى نظرة على طفلك ياسيدى . انه فى علبة زجاج يستكمل نمـوه الطبيعي ، فصرخت فى وجهه : لا . لا . وهذه المرة نظر الىّ بعطف .

وانطلق من صندوق النغم لحن قديم . ناعم . حنون . وعادت المراة ، ووقفت خلف البار ، وتحسست بأصابعها البراقة رأس نديم المطروح على الخشب وسألته :

الا تنوى مغادرتنا الليلة يا سيدى ؟ ألن تذهب ؟

فحاول أن يفتح عينيه لينظر اليها ، لكنه نزل عن الكرسى ، وأسند ظهره على البـار ، والمراة خلفه ، وغمغم وهو يفتش عن البـاب بعينيه :

الى أين أذهب ؟

فهزت المراة كتفيها ضجرة :

وكيف تريدنى أن أعرف انا الى أين يجب ان تذهب انت ؟

---

(٤٣) الرواية صفحة ١٧ .

وسحب جسده معه ، سحبه على طرف طاولة . على كرسي . على حائط . على الباب . على عمود كهربائي فى الشارع . على ذراع أحد المارة .. على زاوية مقهى (لاباريت) . وصاح على رصيف المقهى ، ينشر ذراعه على عينيه (الضوء . الضوء الفاجر . الضوء فى هذه المدينة السافرة يعمينى) .

وانزلق ، فى شارع صغير مظلم ، يتلوى » (٤٤) .

★ ★ ★

ثالثا : الحضور الفردى :

ثائر محترف ـ ستة أيام

ما دور الفرد فى التحولات الكبيرة التى تجرى فى العالم العربي ؟ تساؤل كان لا بد أن يثور ، نابعاً من الواقع نفسه ، ومتأثراً بالفكر الوجودى الفرنسي على الخصوص . اتضح هذا التأثير فى عدد من الأعمال الروائية نختار منها هاتين الروايتين : « ثائر محترف » لمطاع صفدى ، و « ستة أيام » لحليم بركات . وكلتاهما نشرت فى بيروت سنة ١٩٦١ ، وبينهما اختلاف غير يسير فى الاسلوب ، ولكنهما تمثلان معاً ذلك الجانب من أزمة الضمير العربي ، الذى نراه مرتبطاً بصراع الحضارات ، بسببين : السبب الأول هو مناهضة الاستعمار ، والسبب الثانى هو الاقتباس من الفكر الغربى . ويظهر التشابه بين الروايتين فى نموذج البطل الوجودى الذى يلتزم بقضية عامة من خلال شعوره بحريته الفردية ، ولكن الثورة عنده أشمل وأعرض مما تكافح الجماهير من أجله . ف « كريم » الثائر المحترف ، يقرر أن الثورة اكبر من المبادىء : الثائر ثائر فحسب (٤٥) . وهو يكره « صوت البوق العام » يكره فكرة الكتل والقيادات . لقد ذهب الى بيروت ، بعد أن خاض ثورات كثيرة ، « فى أى مكان من الأرض العربية يسيل عليه دم أحمر » ، فى فلسطين ودمشق والجزائر ، وهو الآن مرهق ، يريد أن يعيش ، أن ينغمر فى الزحام ، وان « يعيد النظر » فى كل شيء . ولكن كنعان ، أحد رفاقه القدماء ، يحاول أن ينتزعه من عزلته ويعيده الى الصف : « انه يتحدث عنهم جميعاً . انه فقد ذاته من قديم واصبح هو الكل . انظر الى عينيه جيداً . انه لا يرانى كما أنا ، ولكنه يرى فيّ هذا الجزء من الكل الآخر ، الذى عليه أن يهديه . انه انسان هداية كبرى ، فاحترس منه يا كريم . هذا رجل ينطق دائماً باسم التاريخ ومراحله الفاصلة . انه لا يبدأ حديثه الا بهذه العبارة (ان منطق المرحلة التاريخية يفرض ...) أليست هذه نبوءة عظمى ذات دين آخر ؟ » (٤٦) .

كريم يكره الأفكار الجاهزة والشعارات الكبيرة . ان اصدقاء كنعان من شباب الجامعة يحيطون به ، يسألونه عن رأيه فى كل شيء ، ولكن :

« ... انا نفسي قد تحولت الى سؤال كبير ، يتأرجح على الأرض ، يودون ثقة ، وكيف انحتها لهم من هذه الصلادة ، التى تيبست عليها نفسي . ان اصواتهم تكاد ترتطم بهذا الفراغ الصلد ثم ترجع اليهم رنيناً اجوف ، فقد حرارة النبرة الانسانية الاولى ، التى انطلقت منها .

---

(٤٤) الرواية صفحة ١٨ .

(٤٥) الرواية صفحة ٢٥ .

(٤٦) الرواية صفحة ١١٧ .

لم أعد أستطيع أن القي اليهم بأفكار جاهزة . انني احاورهم قليلاً ثم لا البث أن أتخذ دون أن يدروا موقف السائل . فالقي اليهم بأسئلة تتابع حتى تخلق اثارة أعمق في نفوسهم . هؤلاء الشباب مهما صفت نفوسهم الا انهم مأخوذون بالشعارات الكبيرة التي تغطي لافتات الشوارع وأعمدة الصحف . ولكن ... ماذا لوجعلت الكلمات الكبيرة تختفي من عالمهم ، وأن تعود بهم نفوسهم الى مقرها الأول ، حيث يرتج كل شيء .. لا اريد . كيف يمكنني أن أنقل اليهم هذا الداء ، دائي أنا . فلأتركنهم على مفترق الطرق . ولكنهم يملكون الآن على الاقل ارادة أقرب الى الأصالة والاخلاص للبحث ، انهم الآن لا يبحثون عن تصنيف لهم ، ولكنهم ربما بحثوا في المستقبل عن أساس كل تصنيف » (٤٧) .

وهو يجد نفسه منغمساً في أحداث لبنان سنة ١٩٥٨ ، لا يستطيع الا يلتزم ، ولكن جهده مقصور على نقل الأسلحة الى الثوار . وفيما عدا ذلك هو يتجول بين المقاومين في الأحياء الشعبية الثائرة ، أو يتردد على علب الليل التي لم تغلق ابوابها في بيروت ، يراقب هناك ، كما يراقب بين المقاومين ، محاولات الانسان لتحرير نفسه من أوهامه عن نفسه .

وبينما يتحدث كنعان عن الخيانات وتعدد القيادات ، يتحدث كريم عن ثورة الأفراد :

« اننا نحن العرب كنا في حاجة دائماً الى ثورات الأفراد من خلال ثورة الجماعة » .

ثورة الأفراد « هي تلك الثورة التي تستمر وتستمر حتى تنسى لم كانت ، ولأي شيء هي تسعى ، ثورة من أجل حرية القلب ... ثورة بدون نظم عسكرية وجبهات ولكنها هي التي تمد كل جبهة بمثونتها الانسانية الدائمة في وقت الحاجة ... الثورة ليست مدرسة لتخرج لنا بطلاً ... انها تجربة البطل أمام ذاته أولاً » (٤٨) .

وبينما هما يتناقشان يأتيهما نبأ شاب صغير اصيب اصابة خطرة . منذ عرف كريم هذا الشاب « غابي » شعر أنه يحاول أن يثبت رجولة ضائعة من هيئته الخارجية . ويقول له كنعان : «أهذا ما كنت تعنيه بقولك ان على الشاب منا أن يكتشف ثورته الذاتية أولاً ؟ انني أفهم الآن . انه لا شيء يعدل قيمة الدم المسفوح » .

ان بعض ملاحظات كريم تبدو لنا ذكية وصادقة ، ومع ذلك فان كثيراً من أقواله وأفعاله تدل على أنه وجودي غير ناضج، بل مجرد انسان نرجسي . لا جرم أننا نعجب حين يحدثنا عن السلام الذي يحتويه اذ يجد نفسه في حي قديم في بيروت أو دمشق أو بغداد أو مراكش .

« ههنا ان سقطت فجأة على الرصيف لن أبقى وحيداً حتى تصل سيارة الاسعاف . سوف تمتد آلاف الأيدي ووراءها آلاف الألسنة تلهج بالأدعية . ههنا سلطة القدر تقبع وراء كل حجر عتيق ، وراء كل نفس متهيبة ، وراء كل جبهة متواضعة » (٤٩) . ولكنه لا يلبث أن يهرب منهم . ان التعالي الوجودي الحقيقي أمر فوق قدرته .



---

(٤٧) الرواية صفحة ١٤٢ .

(٤٨) الرواية صفحة ٢٨٠ .

(٤٩) الرواية صفحة ١٠٨ .

و « سهيل » فى « الأيام الستة » نموذج شبيه بكريم . انه يراقب الناس كثيراً ويراقب نفسه قليلاً . لقد أنذر الأعداء مدينته « دير البحر » أن تستسلم أو تُمسح عن وجه الأرض وفى موجة الحماسة التى سادت الاجتماع العام خطب سهيل وقال ما ارادت الجماهير أن يقول . ولكنه لم يلبث أن انسل من الزحام ووقف مستنداً الى السنديانة الكبيرة عند شاطىء البحر يحدث نفسه :

« دير البحر فسيفساء . ماذا يشده اليها ؟ ماذا يشده الى الخوف والجهل والفقر والتناحر والفوضى والتكالب ؟ أيتها البلدة الموزعة . المرأة التى تلبس البنطلون تقف الى جانب المرأة المحجبة بعباءة سوداء سميكة . الواحدة منهما تتجاهل الاخرى . تنفصل عنها . فسيفساء ــ السجن يقوم بين بيت الله والمدرسة . لمياء تكره أن يقال انها من دير البحر فتحبس نفسها فى البيت تصغى لڤاجنر وشوبان وارمسترونغ منتظرة الفرج عندما يموت والدها فترثه وتتحرر من استبداده . اما جارها فريد فيحس أن كل نقطة من دمه هى لدير البحر فتهدر فى وجوده عاصفة من المحبة لترابها والبغض لأعدائها . لمياء لاتعرف فريد . فسيفساء أيتها البلدة الموزعة . هو نفسه يعيش فى عائلة متنافرة . يصرف أمواله على الموسيقى والكتب والنساء ، بل صرفها ، بينما يكدسها عمه فى مكان مجهول ، ويأكل ويشرب وينام ويسير حافياً من اجلها . عمه الآخر نذر لله . هو نذر نفسه لا يدرى لأى شيء . يغترب احياناً ، واحياناً يحس أن الحياة رائعة . يكفى أن يكون فيها موسيقى وكتاب وامرأة ونقاش . فسيفساء . خليط غريب من البشر يحيط به . رغم هذا يشعر احياناً انه يحبهم حتى ليود أن يعطيهم شيئاً يوحد بينهم ويجعلهم كائناً حياً . صدره يمتلىء برائحة العرق والعطر ، بالمحبة والأنانية ، باليأس والأمل ، بالهرب والتحدى ، بالموت والحياة . خيط غريب يفصل بينها . لا يقدر أن يأمل أو ييأس . لا يقدر أن يضجر او يستقر . انه فى تمزق ابدى » (٥٠) .

هذه مدينة ممزقة منقسمة على نفسها . تدعى أنها توحدت لتواجه الأعداء . تعيش على الأوهام وتمنى نفسها الأمانى . يتدرب شبابها على استعمال البندقية وكل اعتمادهم على الدولة الشقيقة أن تمدهم بالسلاح وعما قريب بالجيش . الذين ذهبوا لاحضار الدفعة الاولى من السلاح قتل أكثر من نصفهم . المدينة تقيم لهم جنازة شعبية ضخمة وعبدالجليل الديماجوجى الارهابى الذى اودعت لديه الأموال للجهاد يهرب بها . وأيام الانذار الستة تمضى ودير البحر لم تفعل شيئاً . ان امة كبيرة ستهلك » .

أما سهيل فيشترك فى التدريب ليتغلب على الضجر . ويصارح فتاته بحبه ويصل معها الى آخر المدى لأنه قد يموت هذا الاسبوع . وقد تموت هى . هذه هى حربهما المنتصرة ، فقد هدما أسوار التقاليد ودكا القلاع . وليتغلب على الضجر يذهب موفداً من المجاهدين الى الدولة الشقيقة فيؤسر فى الطريق . ويُعذب ليعترف . وفى اليوم السادس يأمر الضابط بوقف التعذيب . ويصعد به الى سطح السجن . ويشير الى مكان بعيد الى الشمال :

« ــ ترى النيران هناك ؟

ــ أراها .

---

(٥٠) الرواية صفحة ١٢ ــ ١٣ .

ـ تعرف ما هى ؟ اقصد تعرف أين هى ؟

شيء ما انخطف فى صدره . الزبد يغمر العالم . هذه دير البحر . انها تشتعل . النيران تمتد فى خط طويل ، تستدير عند الشاطىءوترتفع صوب القمة البيضاء . الدخان يرتفع باحمرار ، يسود .. يسود .. ثم يترمد ..يترمد .. لا يتلاشى . غيوم من الدخان يحملها الهواء البحرى الى القمة . لم يقل شيئاً .لا يستطيع.يحدق . الريح تهب من البحر ، تدور على نفسها . تحمله وترميه فى واد صخرى فىظل شوكة . عويل يتراكض مع أنين البحر .

ـ فهمت لماذا لم تعد بحاجة الى اعترافك ؟

... الدخان يتصاعد .. يتحول الى غيومسوداء . الغيوم والرماد . الرماد يتحول الى غيوم . التراب يبتهل للغيوم والرماد . شيءيتقلص فى وجوده . ستة أيام بلا ضجر . ماذا يفعل غداً ؟ الغيوم والرماد » (٥١) .

ستة أيام بلا ضجر ! ان الحلم الوجودىالرهيب لا يزال يحمل بشارة بالخلاص : « الرماد يتحول الى غيوم ، والتراب يبتهل للغيوموالرماد » . سينزل المطر ، وسيخصب الرماد الأرض . والبلاء الأكبر ليس هو الهزيمة والدمار،ولا هو الضجر ، انما هو الجمود وفقدان الهدف.



رابعا ـ الموقف النقدى :

رجال فى الشمس .

الى أى حد كان العرب أنفسهم مسئولينعن النكبات التى حلت بهم فى فلسطين ؟ تساؤل لم يزل يطرح نفسه طوال الفترة التى نتحدثعنها ، داعياً الانسان العربى للتفتيش فى أعماقه ، ومراجعة موقفه . ولا شك أن الجوانب الثلاثةالتى تناولناها حتى الآن من أزمة الضمير كانت تنطوى على تفتيش فى الأعماق ومراجعة للموقف.ولكن الرواية العربية لم يفتها أيضاً أن تسجل حالة اللامبالاة التى كانت سبباً مباشراً فى وقوعالنكبة واستمرارها . ورواية غسان كنفانى « رجال فى الشمس » (١٩٦٣) نموذج ممتاز لهذا التسجيل . انها تصور محاولة ثلاثة لاجئين فلسطينيين للتسلل من الاردن الى الكويت ، عنطريق العراق . لكل منهم قصة مختلفة ، كهل ظل عشر سنين ينتظر أن يعود الى داره ومزرعته، فلما طال الأمد وضجرت اسرته من ضيق الرزق لم يجد بداً من السعى لحياة اخرى . وشابيلح عليه عمه فى البحث عن وسيلة للكسب ، حتى يستطيع أن يتزوج ابنة العم التى عدتمخطوبة له منذ ولادتها ، لأنهما جاءا الى الحياة فى يوم واحد ، وهو ـ بعد ـ يجب أن يرحلعلى كل حال لأنه متهم بالتآمر على نظام الحكم فى البلد الذى يقيم فيه . وصبى فى السادسةعشرة توقف أخوه الأكبر عن معونة الاسرة ، وطلق أبوه امه لأنه وجد زيجة اخرى تضمن له حياةأكثر استقراراً . كل من الثلاثة له شخصيته المتميزة ، وله احلامه الخاصة . الشيخ مزارعأصيل ، عاشق للأرض ، يحلم بأن يبنى ولو غرفة ، وتكون له ولو بضع شجرات من أشجارالزيتون . ولكنه يتهيب السفر ، ويخشى الا تكون

---

(٥١) الرواية صفحة ٢٣١ .

لديه القدرة على احتمال مشـــاقه . والشـــابساخط على عمه ، ساخط على سائق الشاحنة الذى زعم له أنه سيحمله من الاردن الى بغدادبعد ان اخذ منه عشرين ديناراً ، ثم تركه فـــى وسط الطريق . من اجل ذلك هو حريص عـــلىالا يخدع مرة اخـــرى فى الرحلة من البصرة الى الكويت . والصبى غلام ساذج ، شعر فجأة بانهاصبحمسئولاً عن اسرة ، فهو يحلم بأن يعوض امه عن خيانة زوجها ، وخيبة املها فى ابنها الأكبر ،ولأنه صبى فهو يندفع الى ابعد مما تطيق قوته ، ويتورط فيما لا يتورط فيه الرجال . هم جميعاً مضطرون أن يلجأوا الى سمسار بدين صاحب مكتب ، يتولى تهريب طالبى العمل من امثالهم ،كل يعاكسه بطريقته ، لتخفيض الأجر ، أو تأجيل دفعه حتى يصلوا الى الكويت ، ولكن الرجـــلالبدين يعاملهم معاملة قاســـية مهينـــة ، وبينما يخبرهم أن عليهم أن يمشوا فى الصحراء ستساعات أو سبعاً ، يقول : « ان هذه المروحـــة الملعونة تطير الأوراق من امامى ، ولكن دونهـــا ليس بوسعى أن اتنفس » .

يلتقطهم فلسطينى آخـــر ، يعمل ســـائقاًلشاحنة ماء يمتلكها رجل ذو نفوذ ، فهى مصرح لها بأن تعبر الحدود . رجل غامض ، يسمى« ابا خيزران » لأنه يشبه الخيزران فى متانتـــه ومرونته ، ولكنه يحمل مأساته الخاصة التـــى لا يســـــتطيع أن يصرح بها لأحد ، فقد عمل فى المقاومة فى سنة ١٩٤٨ ، واصيب ، ولم يكن بدلانقاذ حياته من أن تجرى له جراحة خرج منها لا يصلح لامراة . يعرض على مواطنيـــه الثلاثةمشروعاً : سيحملهم فوق خزان الماء ، حتى اذا اصبحوا على بعد خمسين متراً من نقطة الحدود الاولى نزلوا الى داخل الخزان ، سيكون الخزان حاراً كالجحيم ، ولكنهم لن يلبثوا الا خمس دقائق ، ريثما يجتاز النقطة ، وبعد خمسين متراً اخرى يصعدون الى فوق . ويكررون « المسرحية »عند نقطة الحدود الثانية .

كانت تجربة الهاربين الثلاثة قاسية فى المرةالاولى . عندما هبطوا من فوق الخزان واستلقوا بجانب عجل السيارة كان الاعياء قد بلغ منهم .اما عند النقطةالثانية فقد كانت تنتظرهم مفاجأة :

« لم يكنثمة غير سيارة او سيارتين واقفتينفى طرف الساحة الكبيرة بالانتظار ، كان الصمت مطبقاً بكثافة الا من أصوات هدير مكيفات الهواءالمثبتة على كل الشبابيك المطلة على الساحة ، ولم يكن هناك سوى جندى واحد واقف فى كوخخشبى صغير يقع الى جانب الدرج العريض .

ارتقى ابو الخيزران الدرج مسرعاً واتجهالى الغـــرفة الثالثة الى اليمين ، وفور أن فتح الباب ودخل احس ، نتيجة للنظرات التى انصبتعليه من قبل الموظفين، أن شيئاً ما سوف يحدث، الا انه لم يتباطأ ودفع اوراقه امام الموظف السمينالذى كان يجلس فى صدر الغرفة .

ـــ ها ! ابو خيزرانة !

قال الموظف وهو ينحى الأوراق من امامه بلا مبالاة متعمدة ويكتف ذراعيه فـــوق الطاولة الحديدية :

ـــ اين كنت كل هذا الوقت ؟

قال أبو الخيزران لاهثاً :

ـــ فى البصرة .

سال عنك الحاج رضا اكثرمن ست مرات.

ـــ كانت السيارة معطلة .

ضج الموظفون الثلاثة الذين يشغلون الغرفة بصخب فالتفت ابو الخيزران حواليه حائراً ثم ثبت نظره على وجه الرجل السمين :

ـ ما الذى يضحككم فى هذا الصباح ؟

تبادل الموظفون النظر ثم انفجروا ضاحكين من جديد ..

قال ابو الخيزران متوتراً وهو ينقل قدماً ويضعها مكان الاخرى :

ـ والآن يا أبو باقر .. لا وقت لدى للمزاح .. أرجوك .

مد يده فقرب الأوراق الى أمامه ، الا ان أبا باقر عاد فنحى الأوراق الى طرف الطاولة وكتف ذراعيه .. ..

ـ والآن كن عاقلاً يا أبا خيزران .. لماذا تتعجل السفر فى مثل هذا الطقس الرهيب ؟ الغرفة هنا باردة وسوف أطلب لك استكانة شاى ... فتمتع بالنعم ! .. ..

ـ لا تكذب يا أبا خيزرانة .. لا تكذب .. الحج رضا حكى لنا القصة من الألف للياء ..

ـ أية قصة ؟

نظر الجميع الى بعضهم فيما انقلب وجه أبى الخيزران الهزيل فصار مبيضاً من فرط الرعب واخذ القلم يرتجف فى يده .

ـ قصة تلك الراقصة .. ما اسمها يا على ؟

أجاب على من وراء الطاولة الفارغة :

ـ كوكب .

ضرب أبو باقر طاولته بيده واتسعت ابتسامته :

ـ كوكب ! كوكب ! يا أبا خيزران ، يا ملعون .. لماذا لا تحكى لنا قصصك فى البصرة ؟ تمثل امامنا انك رجل مهذب ، ثم تمضي الى البصرة فتمارس الشرور السبعة مع تلك الراقصة ...

ـ تذهب الى البصرة وتدعى ان السيارة قد تعطلت .. ثم تمضي مع كوكب ... ...

ـ فى المرة القادمة سأذهب معك الى البصرة أتوافق ؟ ...

... عندما بلغ المكان المأمون كانت قد مضت احدى وعشرون دقيقة ، كان الثلاثة جثثاً هامدة .

ألقى الجثث الثلاث قرب اكوام القمامة خارج المدينة النائمة ، كى تكتشف فى الصباح وتدفن باشراف الحكومة . وانطلق بسيارته مجتهداً أن يشوش الأثر ، ثم تذكر شيئاً فأوقف السيارة ، وعاد فأخرج النقود من جيوبها ، وانتزع ساعة الصبى . وحين كان يهم بالصعود الى السيارة ثانية تفجرت فكرة مفاجئة فى رأسه . اراد أن يطردها ولكنها بقيت هناك ، كبيرة داوية ضخمة لا تتزعزع ولا تتوارى . وفجأة لم يعد بوسعه أن يكبحها ، فانزلقت من رأسه وتدحرجت على لسانه : « لماذا لم يدقوا جدران الخزان ؟ » .

وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى :

ـ لماذا لم تدقوا جدران الخزان ؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ » .

كان الكاتب اراد بهذه الرواية أن يقول : « هاكم نكبة فلسطين ، هاكموها فى الواقع الملموس ، بعيداً عن الخطب والشعارات : استكانة وتسويف ولا مبالاة . و « الدق على جدران الخزان » رمز لمجابهة النكبة بالرفض والثورة بدلاً من العجز والاستسلام » (٥٢) .

★ ★ ★

خامسا ـ التساؤل الميتافيزيقى :

الشحاذ .

لعلنا لو لم نقف عند انشغال نجيب محفوظ فى الثلاثية بمشكلة الصراع بين الايمان والعلم ، بوصفه صورة من صور الصراع بين الحضارة العربية والغربية ، لكان حديثنا عن التساؤل الميتافيزيقى هنا ، كمظهر من مظاهر ذلك الصراع ، حديثاً مقحماً . فالصلة بين التساؤل الميتافيزيقى الذى نعده مظهراً ، والصراع الحضارى الذى نعده أصلاً ، قد لا تظهر بوضوح لقارىء « الطريق » (١٩٦٤) أو « الشحاذ » (١٩٦٥) وقد اخترنا أن نقف هنا عند الثانية لأنها تبدو امتداداً للثلاثية ، لولا اختلاف الاطار المكانى الذى يكون عنصراً هاماً من عناصر الثلاثية . ولكن نجيب محفوظ كان يستطيع ـ لو شاء ـ ان يصل حلقة عمر ومصطفى وعثمان بأحمد واصدقاء احمد .

فعمر يبدأ من هناك بالضبط :

« واندفعنا برعشة حماسية الى أعماق المدينة الفاضلة . واختلت أوزان الشعر بتفجيرات مزلزلة . واتفقنا على الا قيمة البتة لأرواحنا . واقترحنا جاذبية جديدة غير جاذبية نيوتن يدور حولها الأحياء والأموات فى توازن خيالى لا ان يتطاير البعض ويتهاوى الآخرون . وعندما اعترضتنا دورة فلكية معاكسة انتقلنا من خلال الحزن والفشل الى المقاعد الوثيرة ، وارتقى العملاق بسرعة فائقة من الفورد الى الباكار حتى استقر اخيراً فى الكاديلاك ، ثم أوشك أن يغرق فى مستنقع من المواد الدهنية » (٥٣) .

هذه هى قصة الشاب الثورى الذى شعر ان المجتمع لم يعد محتاجاً لثوريته فانصرف الى تحقيق النجاح فى الحياة ، وأصبح محامياً من المشهورين ، واقتنى عمارتين ، وعاش فى ترف . ولكنه يجد نفسه فجأة يتساءل عن قيمة هذا كله . .

كيف بدأ هذا التساؤل ؟

« من الصعب ان احدد تاريخاً او اقرر كيف بدأ التغير ، لكننى أذكر أنى كنت مجتمعاً

---

(٥٢) انظر : صبرى حافظ : نكبة فلسطين فى الرواية العربية المعاصرة (مجلة الآداب ـ ابريل ١٩٦٤) .

(٥٣) الرواية فصل ٣ .

بأحد المتنازعين على ارض سليمان باشا ، وقال الرجــل : انا ممتن يا اكسلانس ، أنت محيط بتفاصيل الموضوع بدرجة مذهلة حقيقة باسمك الكبير ، وان املى فى كسب القضية لعظيم ، فقلت له : وأنا كذلك . فضحك بسرور بيّن واذا بى أشعر بغيظ لا تفسير له ، وقلت له : تصــور أن تكسب القضــية اليــوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غداً . فهز رأســه فى أستهانة وقال : المهم أن نكسب القضية ، ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن اللــه سيأخذها ؟ فسلمت بوجاهة منطقه ولكن ذهل راسي بدوار مفاجيء واختفى كل شيء » .

أهو الخوف من الموت اذن ؟ ولكن ضجره يمتد لكل شيء . فبعــد العمــل يأتى الحب ، « والداء الذى زهدنى فى العمل هو الذى يزهدنى فى زينب . هى القوة الكامنة وراء العمل . هى رمــزه . هــى المال والنجاح والثراء وأخــيراً المرض » (٥٤) .

ويروح يبحث الأمر مع صديقه ورفيق عمره مصطفى . اتراه ضجراً لأنه كبت نزعته الفنيــة هذه السنين الطوال ، فقد كان فى مستهل شبابه شاعرا ؟ ولكنه يجيب : « لا ليس الفن ، ربما هو ما نلجأ بسببه أحياناً الى الفن » ها هو ذا يلف ويدور . يريد أن يبحث عن السر الأعظم . السر المتعالى فوق كل عرض زائل . فوق النجاح ، والثروة ، والحب ، والاسرة ، والصداقة . ولكن كان عليه أن يجرب كل شيء . لقد طمأنه الطبيب على صحته ، فاستبعد المرض الجسمى . وقال له صديقه لعله عرض من أعراض السن الحرجة ، تبرير فلسفى لجريمة الزنا . فاتخذ عشيقة . وذهبت النشــوة الاولى وبقى المرض راســخاً لا يريم . وغير وبدل . وكرر النشوة حتى كرهها . وذات ليلة يسأل معشــوقته الاولى عن موقفها من الله . فتجيبه بغير اهتمام : اومن بــه . فلا يزال يلح عليها حتى يضجرها . ثم ينطلق بسيارته ــ وحده ــ الى الطريق الصحرواى . لم يكن متعوداً ذلك . كان له كل ليلة امراة .

« وقال ان خروجه وحده هذه الليلة يعتبر تطوراً ذا شأن . ثم اوقف السيارة فى جانب من الطريق المقفر وغادرها الى ظلمة شاملة . ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء انسانى واحد . لا يذكر أنه راى منظراً مثل هــذا من قبل ، فقــد اختفت الأرض والفــراغ ووقف هو مفقــوداً تمامــاً فى الســواد ، ورفع رأسه قبل أن تألف عيناه الظلام فرأى فى القبة الهائلة آلاف النجوم عناقيد واشكالاً ووحداناً . وهب الهواء جافاً لطيفــاً منعشــاً موحداً بين اجزاء الكون . ويعدد رمال الصحراء التى اخفاها الظلام . انكتمت همسات أجيــال من الآلام والآمال والأسئلة الضائعة . وقال شيء انه لا ألم بلا سبب وان اللحظة الفاتنة الخاطفة يمكن أن تمتد » .

انها رؤيا كرؤى القديسين . وقال لنفسه : هذه هى النشوة . اليقين بلا جدل ولا منطق . أنفاس المجهول وهمسات السر . الا يستحق أن ينبذ كل شيء من أجله ؟ (٥٥) .

وخرج أحد رفاقه القدماء من الســجن . وحدثه عن ايمانهما القديم . ولكنه اليوم رجــل آخــر . ويعتزل العالم فى بيت ريفى ، ويروح يستنطق الصمت . ولكن رفيقه ــ عثمان ــ يجيئه وهو بين النوم واليقظة والذهول . هناك احداث تتطلب أن يكون بين اسرته . فقد تزوج عثمان ابنته الكبرى ، والبوليس يطارده الآن . ولا بــد أن يقبض عليه ان عاجلا أو آجلا . ولكن المطاردين

---

(٥٤) الرواية فصل ٥ .

(٥٥) الرواية فصل ١٣ .

لا يمهلونهما . ويصاب عمر برصاصة فى كتفه ،ويحمل جريحاً فى سيارة ، ومعه عثمان بين حراسه ، « وخامره شعوره بأن قلبه ينبض فى الواقع لا فى حلم ، وبأنه راجع فى الحقيقة الى الدنيا » .

انها المصالحة مرة اخرى . ولكن كم كان الطريق شاقاً هذه المرة !

★ ★ ★

سادسا ــ ملاحظات حول الشكل :

الروايات التى حللناها هنا جميعها تتصرف تصرفاً ملحوظاً فى البناء أو الاسلوب التقليديين، الا أنها تتفاوت فى ذلك . فمن حيث البناء نجد ثلاث طرق : طريقة تتخلص الى حد بعيد من الترتيب الزمنى للحوادث ، وتستبدل به بناء يعتمد على الكشف التدريجى لحوادث معلومة سلفاً : تنفرد بهذا البناء رواية الطيب صالح« موسم الهجرة الى الشمال » . فقتل جين موريس ومحاكمة مصطفى سعيد خبران معلومان منذ الفصل الثانى ، ولكننا لا نعرف كنه العلاقة بينهما الا فى الفصل التاسع . وهذا القول يصدق على سائر الأحداث والأخبار التى تتعلق بحياة مصطفى سعيد . ويستتبع هذا البناء الانتقال فى الفصل الواحد من حادثة الى حادثة دون مراعاة الترتيب الزمنى . ولكن ثمة قصة اخرى فى هذه الرواية ، وهى قصة الراوى نفسه وعلاقته بالشخصيات الاخرى فى العزبة وخصوصاً مصطفى سعيد ثم ارملة مصطفى سعيد . وهذه تسير سيراً زمنياً مطرداً وتتداخل مع القصة الاولى . اى ان القصة الثانية تقدم الهيكل الزمنى الذى الفه قارىء الرواية . ولكنها لا تقدم هذا الهيكل فحسب ، بل تؤلف مع القصة الاولى كلاً متماسكاً ، كما رأينا فى تحليلنا الفكرى للرواية . ولولا ذلك لكانت الرواية عملاً فاشلاً . ولكن لماذا زواج الطيب صالح بين البناءين ؟ يبدو انه يؤمن بأن البناء الأول هو الأكثر فنية ، فهو يتبعه ايضاً ــ ولو بشىء من الحذر ــ فى «عرس الزين» . والواقع أن هذه الطريقة فى البناء ليست الا تطورا لطريقة الاسترجاع أو « الفلاش باك » ، ومن ثم فان الكاتب يستطيع أن يعمد الى نوع من البناء وسط بينهما . ولكن هل يجوز أن نطلق القول بأن بناء ما هو أكثر فنية من بناء آخر ؟ هذه قضية أكبر . وقد سبق أن أوضحت فى مقدمة هذا البحث اننا لا ينبغى أن ننظر الى الشكل الجديد أو المعاصر فى الرواية على أنه مطلوب لذاته . ولكن هذا لا ينفى القول بأن الشكل المعاصر أكثر تقدماً ، أو أكثر فنية . انما يعنى فقط اننا اذا قلنا عن شكل ما انه أكثر فنية فذلك يستتبع ، بالضرورة ، أن تكون الفكرة أكثر تعقيداً . قد يعترض عليك سامع ضعيف الذكاء اذا القيت اليه قصة دون أن تراعى الترتيب الزمنى للأحداث ، أو اذا رآك تتناول موضوعاً ما ، ثم تتركه ، ثم تعود اليه مرة اخرى بصورة مختلفة . ولكن السامع الذكى لن ينكر عليك ذلك اذا اتبعت ترتيباً متفقاً مع حركة عقلك ــ أو عقله . **والأمر الذى لا شك فيه ان الرواية المعاصرة تتطلب قارئاً أكثر ذكاء من قارىء الرواية التقليدية . ان بناء الرواية التقليدية هو ــ فى واقع الأمر ــ بناء مبسط ، ولكن هذا التبسيط ، ككل تبسيط ، يضحى بجانب من الصدق . اما البناء الأحدث فانه أكثر اتفاقاً مع طبيعة الادراك ، فنحن ندرك الشىء جملة ، ثم نروح نتعمق جزئياته ، وربما أعدنا النظر فى كثير منها** ، ولا شك أن الطيب صالح قد استطاع بهذه الطريقة أن يقدم لنا شخصية مصطفى سعيد بما فيها وما حولها من تناقض ، خيراً مما كان يمكنه أن يقدمها الينا لو اتبع البناء التقليدى . أما الراوى وقصته فانهما بعيدان عن مثل هذا التناقض ، انهما بسيطان أصلاً ، فليس فى تقديمهما بهذه الصورة البسيطة تضحية بشىء من الصدق . اضف الى هذا أن النقطة التى اختار الطيب صالح أن يبدأ روايته منها هى البداية ، بل ما قبل البداية ، فى قصة الراوى ، على حين انها النهاية ، أو قبيل النهاية ، فى قصة مصطفى سعيد .

اما الطريقة الثانية فى البناء فتعتمد على تضييق الرقعة الزمنية، وبذلك « تضع القارىء » منذ البداية ، فى قلب المشكلة أو الجو ، وبدلاً من المقدمات السردية تغمره بالتفصيلات الحاضرة، ولا تجد صعوبة فى تقديم الأحداث الماضية من خلال تيار الوعى أو من خلال حيلة أقدم كاستخدام الحوار ، أو اليوميات . وهكذا تتركز احداث « صراخ فى ليل طويل » فى نحو اثنتى عشرة ساعة ، واحداث « الأيام الستة » فى ستة أيام ، كما يدل العنوان ، واحداث « عائد الى حيفا » فى بضع ساعات ، واحداث « رجال فى الشمس » فى أيام قلائل ، واحداث « السفينة » كذلك ، واحداث « ثائر محترف » (وهى أطول هذه الروايات ، اذ يبلغ عدد صفحاتها قرابة الاربعمائة من القطع الكبير) مقدار ما تقيم فرقة راقصة عابرة فى مدينة مثل بيروت .

وتبقى لدينا « الشحاذ » و « للزمن بقية »و « الالهة الممسوخة » وهى لا تخرج على الطريقة التقليدية فى البناء . فالأحداث تتسلسل تسلسلاً زمنياً ، بادئة من بداية القصة . ولعل موضوع كل من الروايات الثلاث هو الذى حتم انتهاج هذا الطريق، فجميعها تتناول تطوراً نفسياً بطيئاً وغير متوقع ، ومن ثم فاننا نحتاج الى أن نشهد بدايته ونهايته ، لنقتنع به .

ولكن الروايات التي تناولناها تحاول ـ جميعها بغير استثناء ـ ان تحدث شيئاً فى الاسلوب مختلفاً عما فى الروايات التقليدية . فجميعها تستخدم شيئاً وسطاً بين تيار الوعى والمنولوج الداخلى . وهما مختلفان بعض الاختلاف . فتيار الوعى يعطيك الاحساس بأنه شريط أمين لما يجرى فى الذهن ، اما المونولوج الداخلى ففيه من الاستقامة والترابط المنطقى قدر ما فى الحوار العادى . وكتابنا ما زالوا يتهيبون استخدام تيار الوعى بطريقة خالصة كما نجد فى « يوليسيس » چيمس چويس ، وهم أميل الى طريقة ڤرچينيا وولف أو فوكنر ، ولكنهم فى كثير من الأحيان يكتفون بتغيير الضمير ، والغالب أن يتحول الروائى من القص بضمير الغائب الى ضمير المتكلم ،وان كنا نجد أيضاً فى «ثائر محترف» فقرات بضمير الغائب فى ثنايا الرواية التي كتبت بضمير المتكلم .

والسمة الغالبة على اسلوب «الالهة الممسوخة» هى الموسيقية التي تجعلها اشبه بالشعر المنثور . وثمة عناية بايقاع الجملة والفقرة فى جميع الروايات التي درسناها ، وللجملة الحوارية ايقاع خاص . ولا شك أن ظهور هذه الصفات بيسر ورشاقة انما كان ثمرة لجهاد طويل فى تاريخ الرواية العربية .



خاتمة .

ان دراسة الروايات العربية التي ظهرت فى السنين الأخيرة تدل على وعى تجاوز المشكلات الجزئية والمحلية التي غلبت على انتاج اوائل الخمسينيات ، الى الشعور الحاد بقضايا مصيرية تصطرع فى ضمير الانسان العربى ، أياً كان موطنه، قضايا وثيقة الاتصال بنظرة العرب الى العالم الحديث ، ونظرة العالم الحديث اليهم . وثمة جراة على استخدام طرق حديثة فى التعبير ، توازى الجراة على تناول تلك المشكلات . واذا كنا قد لاحظنا بعض الفجاجة هنا أو هناك ، فان هذا لا ينفى أن بعض النماذج تترسب بعمق فى وجدان القارىء العربى ، وتستطيع أن تخاطب الانسان فى كل مكان .

محمود علي مكي *

الفن القصصي المعاصر في اسبانيا

تمهيد :

الرواية الاسبانية المعاصرة ومكانتها فى الأدب الروائى العالمى :

لعل من الغريب ألا يظفر أحد من الروائيين الاسبان بجائزة نوبل للأدب منذ مطلع القرن العشرين ، مع أن القائمين على أمر هذه الجائزة لم يجدوا بأساً فى أن يمنحوها لكتاب أو ادباء أو شعراء متوسطى الجودة ، لا من بلاد اخرى فحسب ، بل من بين الاسبان انفسهم . فقد نال هذه الجائزة المرموقة من كتاب اسبانيا خلال الربع الأول من القرن العشرين اتنان كلاهما من كتاب المسرح : أولهما **خوسيه اتشيجاراى** José Echegary (١٨٣٢ – ١٩١٦) الذى مُنح الجائزة فى ١٩٠٣ ، مع أنه – بغض النظر عن شعبيته الكبيرة – لم يكن الا كاتباً محدود المقدرة تملأ مسرحه قعقعة السيوف ورنين الرصاص فى غمار سيل من الفجائع المهولة

* الدكتور محمود علي مكي استاذ الأدب العربى بجامعة الكويت . له مؤلفات وترجمات وابحاث كثيرة فى ميدان الأدب الأندلسى وادب اسبانيا وأمريكا اللاتينية ، ومن مؤلفاته تيارات الثقافة المشرقية واثرها فى تكوين الثقافة الأندلسية (بالاسبانية) ديوان ابن دراج القسطلى (تحقيق) .

والخطب الرنانة الصارخة . وعلى الرغم من أن اتشيجاراى كان أول اسبانى يظفر بهذا الشرف الكبير فان منحه جائزة نوبل أثار ثائرة المثقفين فى اسبانيا نفسها ، حتى ان بعضهم نظموا مظاهرات واصدروا بيانات يحتجون فيها على ذلك . أما ثانى الحاصلين على الجائزة العالمية الكبرى فقد كان الكاتب المسرحى أيضاً **خاثينتو بينابنتى** Jacinto - Benavente (١٨٦٦ — ١٩٥٤) ، نالها فى سنة ١٩٢٢ ، وكان كاتباً خصب الانتاج لأدبه المسرحى قيمة ايجابية كبيرة بغير شك ، ولم ير أحد فى منحه جائزة نوبل محاباة ولا اشتطاطاً . ولم تعد هذه الجائزة مرة اخرى الى اسبانيا الا فى سنة ١٩٥٦ حينما كانت من نصيب الشاعر الغنائى **خوان رامون خيمينث** Juan Ramon Jiménez (١٨٨١ — ١٩٥٨) .

ولكن . . . يبقى السؤال الذى طرحناه من قبل قائماً : الم تر الأوساط الأدبية العالمية فى أحد كتاب الرواية الاسبان من هو جدير بأن يمنح جائزة نوبل على طول السنوات السبعين المنصرمة من هذا القرن ؟ لقد كان الكثيرون يتوقعون خلال النصف الأول من القرن العشرين أن تكون الجائزة من حظ الكاتب الروائى **بيريث جالدوس** Perez Galdos (١٨٤٣ — ٩١٢) أو **بيوباروخا** Pio Baroja (١٨٧٢ — ١٩٥٦) ، وظلت الأوساط الأدبية الاسبانية ترشحهما لها سنة بعد سنة ، ولكن الأعوام مرت ولم ينلها منهما أحد . فهل معنى ذلك أن كتاب الرواية المعاصرين فى اسبانيا كانوا دون مستوى الجائزة ؟

الواقع أنه لا يغيب عن فكرنا أن قيمة جائزة نوبل نسبية الى حد بعيد ، وأن الحصول عليها لا يخضع دائماً لاعتبارات أدبية محضة ، والا فانه لم يكن هناك ما يبرر حرمان العالم العربى من هذه الجائزة حتى اليوم ، فقد كان من بين أعلامنا فى الأدب والفكر (ولأشر هنا على سبيل المثال الى **طه حسين والعقاد ونجيب محفوظ**) من لا يقلون فى المكانة عن كثير ممن مُنحوا تلك الجائزة . غير أن لجائزة نوبل مع ذلك دلالة لايسعنا انكارها ، وهى تهيؤ الرأى العام الأدبى العالمى للاعتراف بقيم المثلين البارزين لهذا الأدب أو ذاك . فاذا ضُنّ بهذا الاعتراف سنة بعد سنة على الأدب الروائى الاسبانى المعاصر فان معنى ذلك أن كتاب الرواية الاسبان لا ينالون من التقدير ما قد يكونون جديرين به . فما علة ذلك ؟ أهو شعور عدائى نحو اسبانيا ؟ لعل الأصوب فى تفسير هذه الظاهرة هو أن معرفة العالم الخارجى بالأدب الاسبانى المعاصر ليست بالمستوى المطلوب . وانما نعنى بالعالم الخارجى جماهير القراء العريضة لا القلة من المتخصصين ، والا فان كاتباً مثل جالدوس مثلاً قد ظفر باهتمام كبير من جانب كثير من الباحثين الأجانب المهتمين بالثقافة الاسبانية ، ولكنه لا يزال مجهولاً من قبل سواد القراء خارج العالم الناطق بالاسبانية .. ومثل هذا ينسحب على كثير من كبار الكتاب الاسبان الآخرين الذين قصرت بهم وسائل التعريف بانتاجهم .

وقد أثارت هذه القضية اهتمام أحد النقاد الاسبان المعاصرين ، وهو الأستاذ **أنتونيو ايجليسياس لاجونا** ، فنشر مؤخراً بحثاً تحت عنوان « لماذا لا يترجم الأدب الاسبانى ؟ » (١) .

---

(١) Antonio Iglesias Laguna: Por què no se traduce la Literatura espànola ?, Colecciôn Atenes, Editora Nacional, Madrid, 1964.

وفى رأى هذا الكاتب أن أسباب قلة الاهتمام فىالخارج بترجمة الأدب الاسبانى المعاصر — ولا سيما الأدب القصصى خلال نصف القرن الأخير —يمكن أن تُجمل فيما يلى :

١ — تتبع الأوساط الأدبيةالخارجية للانتاجالاسبانى لا يصل دائماً الا متأخراً عدة سنوات عن تاريخ نشره ، وذلك لظروف سياسية ولغويةيطول تفصيلها .

٢ — ليست فى اسبانيا أجهزة متخصصةتقوم بالدعاية والاعلان فى الخارج عما تصدره دور النشر الاسبانية أولاً بأول .

٣ — انانية بعض الكتاب وتعبدهم بأشخاصهم ، اذ لا يكاد أديب اسبانى ينال قدراً من الاهتمام فى العالم الخارجى حتى يسرع بأنيؤكد انه أديب اسبانيا الأوحد وان بلاده لم تخرج مثيلاً له .

٤ — العزلة التى عاشت فيها اسبانيا منذانتهاء الحرب الأهلية فى سنة ١٩٣٩ ، واذا كان الحصار السياسى قد انفك عن اسبانيا منذ سنة١٩٥٣ فان عزلتها الثقافية عن العالم الخارجى قد استمرت بعد ذلك .

٥ — الدعاية التى قام بها المهاجرون أوالمنفيون السياسيون عن اسبانيا بعد ١٩٣٩ ، اذ ظل هؤلاء يصورون للناس فى الخارج أن زبدةالمفكرين والادباء قد غادرت اسبانيا وتركتها خواء . وما زال هذا الكلام يتردد حتى رسخالاعتقاد به فى الخارج .

٦ — أن هذه الصورة التى رسمها المفكرونالمهاجرون لاسبانيا بعد الحرب الأهلية لا تخلو من حقيقة وان لم تكن الحقيقة كلها . فالواقع أن خيرالكتاب القصصيين الذين ظهروا فى اسبانيا خلال الثلاثينيات قد هاجروا فعلاً الىالخارج ، وخلفواوراءهم فراغاً استمر سنوات حتى ظهر انتاج جيل جديد من كتاب الرواية كان مولد اعلامه ما بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ وتلاه بعد ذلك جيل آخر هو الذى اكتمل على أيدى أبنائه نُضج الفنالروائى المعاصر .

٧ — أن نصف القرن الأخير شهد نهضةعظيمة فى فن الكتابة القصصية فى بلاد أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية ، فالرواية أصبحتالآن أعظم الميادين التى يرتادها الأدب الأمريكى الاسبانى . واقبل الجمهور فى الخارج على انتاجهؤلاء الكتاب الذين تتوزعهم بلاد أمريكا الاسبانية العشرون على نحو حجب كتاب اسبانيا وجنى الىحد ما وبشكل لا يخلو من ظلم على انتاجهم الروائى .

٨ — على الرغم من كثرة ما يُكتب فى اسبانيافى الوقت الحاضر من أدب روائى فان هذا الانتاج يتفاوت فى الجودة . صحيح أن الجيد من هذهالروايات كثير ، ولكن الى جانب الروايات الجيدة انتاجاً كثيراً متوسط المستوى . ولعل السبب فىذلك هو الانغلاق الذى تعرضت له اسبانيا خلال سنوات طويلة ، فأصبحنا نرى كتاباً لا يزالونيقلدون انماطاً أدبية مستوردة من الخارج ، وهى انماط بَعُدَ ببعضها العهد ، فذهبت جدتهاوطلاوتها وانصرفت أذواق الناس عنها فىالسنوات الأخيرة من أمثال الواقعية الجديدة على الطريقةالايطالية ، والوجودية ، والواقعية الاشتراكية ، وغير ذلك من اتجاهات قد تجاوزتها الأذواقالأدبية فى البلاد الاوروبية الاخرى .

● ● ●

نظرة الى الوراء :

الفن الروائى الاسبانى ، ماضيه ونشأته :

لا مفر لنا ونحن نتحدث عن الرواية الاسبانية المعاصرة من الرجوع الى الوراء لكى نلقى نظر سريعة على نشأة الفن الروائى الاسبانى وتطوره . وانما نرى ضرورة ذلك لثلاثة أسباب رئيسية

أولها ، هو ثقل نفوذ الماضى على الأدب الاسبانى الحديث بل والمعاصر أيضاً ، فهو مر هذه الناحية قريب الشبه بأدبنا العربى الذى لا يزال قديمنا يشدنا اليه شداً .

والثانى ، هو أن الأدب الاسبانى بالنسبة القارىء العربى هو أقل الآداب العالمية الكبرى نصيباً من العناية ، والمترجم منه الى العربية لايكاد يذكر الى جانب المترجم من اللغات الاخرى

والثالث ـ وهنا وجه غريب من المفارقة مع السبب السابق ـ هو الصلة الوثيقة بين الرواي الاسبانية وأدبنا العربى بحكم ذلك الماضى الطويل الذى جمع بين اسبانيا والعالم العربى . فنحن نعلم أن شبه جزيرة ايبريا (اسبانيا والبرتغال)ظلت خلال معظم ما يسمى بالعصور الوسطى جزء من العالم العربى ، تتكلم بلغته ، وتدين بدينه ،وتحس بأحاسيسه ، وتنتظم فى عالمه الثقاف والروحى . ونعلم كذلك أن اسبانيا المسيحية وريثة الأندلس الاسلامية وقد أخذت تحتل فى العالم مكاناً بارزاً مرموقاً منذ القرن السادس عشر ، من حيث انتهى سلطان المسلمين فى الأندلس ، ولكن كثيراً من مقومات الكيان الاسبانى انما كان يدين بالفضل لتلك المعايشة الطويلة مع عالم العرب والاسلام . واذا كان هذا ينطبق على كل المقومات الحضارية العامة فان ميدان اللغ والثقافة لم يكن استثناء من ذلك الحكم . فاللغة الاسبانية ولدت فى منطقة قشتالة المتاخمة للأندلس المسلمة ، وفى دفء احتكاكها بالعربية نمت وتطورت ، وأثرتها عربية الأندلس بآلاف من المفردات والتراكيب والصيغ مما جعلها لغة مرنة قادرة على التعبير الأدبى قبل غيرها من لغات اوروبا . وأما الأدب الاسبانى فان بواكيره الاولى سواء كانت شعراً غنائياً أو ملحمياً أو أدب قصصياً أو مسرحياً متشبعة بالطابع العربى مدينة بكثير من عناصرها للأدب الأندلسى المكتوب بلغ العرب (٢) .

فاذا أتينا الى الأدب القصصى الاسبانى بوجه خاص فاننا نلاحظ أنه كانت فى دراسا النقاد الاسبان لبواكيره نظريتان متميزتان :

الاولى نظرية **منندث بيلايو** فى كتابه الجامع « اصول الرواية » (٣) فى أن « الرواية ، بل كل صور الفن القصصى التى تعالج اليوم ، انما هى مشتقة من الأدب الملحمى القديم ... من ذلك الشعر الموضوعى الذى ما زال يتطور ويتلاءم شيئاً فشيئاً مع الواقع الحديث » . ويفصل

---

(٢) عن تأثير الأدب العربى فى الأدب الاسبانى والآداب الاوروبية عامة انظر كتاب آنخل جونثالث بالنثيا : تاريخ الفكر الأندلسي ، ترجمة الدكتور حسين مؤنس ، القاهرة ١٩٥٥ ، وكذلك الفصل الأول (الخاص بالادب) من كتاب « أثر العرب والاسلام فى النهضة الاوروبية » ،دراسة اعدت باشراف مركز تبادل القيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الامم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو) القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٩ ـ ١٣٤ (بقلم الدكتور سهير القلماوى والدكتور محمود علي مكي) .

(٣) Ramon Menéndez Pelayo. Origenes de la novela, Emecé, Buenos Aires, 1945, vol. 1, pp. 11—13.

منندث بيلايو نظريته فيقول ان الفن القصصىلا يزال وفياً لأصله الملحمى القديم ، يتجلىّ ذلك فى تمسكه بالروح الغنائية عند الوصف وبطابعالمأساة عند العرض . ومن هنا كان أوضـــح ما يمثل الفن القصصى ويصور ارتباطه بالفن الملحمىالقديم هما روايتى «الحرب والسلام» **لتولستوى** و « الاخوة كارامازوف » **لدستويفسكى** . ومنالواضح أن هذه النظرية تسعى الى ربط الفن القصصى بالملحمة الاغريقية والى تلمس اصـــولاوروبية خالصة له .

أما النظرية الثانيـــة فهى التى نادى بهـــاالباحث الاسبانى **أمريكو كاسترو** ، وهى تذهب الى أنه ليس هناك ما يدعـــو الى تلمس اصـــولالفن القصصى الاوروبى فى تلك العروق الملحمية الموغلة فى القدم التى كان قد تراكم عليهـــا ترابالنسيان فى العصور الوسطى ، وانما هو يرجع الى تلك « الأحاديث » القصصية التى كان يتناقلهاالعرب والتى عرفتها اوروبا عن طريق اسبانيا المسيحية حلقـــة الصـــلة بين الأندلس العربيةواوروبا . القصص بمفهومه الحديث انما يدين بفضل وجوده لـ « الحديث » العربى الذى كان يعنىحكاية كلما هو طريف . . . ما هو «حديث» . وقد كان الاوروبيون فيما بين القرن الثامنوالثانىعشر يقبلون فى تشوق وشغف على تلك الأحاديث التى يقصها العرب فى مجالساتهم واسمارهم ، منأقاصيص نصف تاريخية ونصف اسطورية انتقل كثير منها الى التراث الشعبى الأندلسى ومنهاتسربت الى الشعب المسيحى الاسبانى ثم الى ما جاوره من شعوب اوربا . ولهذا فانه لم يكن منقبيل الصدفة أن نجد لفظ « حديث » العربى بدلالته المزدوجة : ما يُقص ويُحكى ، وما هو جديد قد انتقل الى مختلف اللغات الاوروبية : Novela بالاسبانية ، Nova بالبروفنســـالية(الفرنســـية القديمة) ، Novela بالايطالية ، Novel بالانجليزية . ومعنى هذا أن الروايـــةبالمفهوم الاوروبى الحديث لم تولد من الملحمـــة القديمة وانما من القصص المحكى بطريق الروايةالشفوية . . . ومن تلك الأسمار التى تتطلع فيها أسماع الحاضرين الى التقاط شيء جديد (٤) . ولو أننا قارنا بين الروايةوالأدبالمسرحىلوجدناها أقرب الى طبيعة الملهاة منها الى المأساة كما لاحظ ذلك أيضاً المفكر الاسبانى أورتيجا جاسيت (٥) .

وتأمل مولد القصة الاســـبانية يؤكد لناصلتها الوثيقة بالقصص العربى الذى اشـــتقت منه . ولنذكر كذلك أن التراث القصصى القديمالاغريقى واللاتينى كان قد نُسى اكثره خـــلال العصور الوسطى ، بل ان أكثر ما عرف منه انماكان عن طريق ترجماته العربية التى عبرت الى القارة الاوربية خلال الأندلس أيضاً .

وقد سبق ظهور الفن القصصى فى اســـبانياورافقه منذ أوائل القرن الثـــانى عشر الميلادى عملية ضخمة من ترجمةمجموعات قصصية عربيةالى الاسبانية واللاتينية . أما أول مـــا يمكن أن يُعتبر انتاجاً قصصياً أصيلاً مكتوباً بالاسبانيةـــ وهو فى الوقت نفسه أول انتاج قصصى اوربى على الاطلاق ـــ فهو كتابان للأمير **خوان مانويـــل** Juan Manuel (عـــاش بين ســـــنتى ١٢٨٢ ـــ

---

(٤) **انظر مقدمة كتاب امريكو كاسترو : حقيقة اسبانيا التاريخية .**

Américo Castro: La realidad historica de Espana, Mexico, 1962.

وانظر عرضاً لهذه النظرية فى كتاب لويس البرتو سانتشث : تطور ومضمون الروايةفى أمريكا الناطقة بالاسبانية

Luis Alberto Sanchez: Proceso y contendo de la novela hispanoamericana, Madrid, 1968.

(٥) **فى كتابه : تاملات حول رواية دون كيخوته**

José Ortega y Gasset: Meditaciones del Quijote.

١٣٤٨) تكاد قصصهما تكون مأخوذة كلها من قصص كليلة ودمنة أو مما ترسب فى أخيلة الاسبان المسيحيين من تراث الأندلس الاسلامى أو من مصادر اخرى عربية شرقية .

واول ما الف فى القارة الاوروبية بعد هذين الكتابين من مجموعات قصصية هو كتاب « ديكاميرون » (الليالى العشر) **لبوكاتشو** الايطالى (١٣١٣ ـ ١٣٧٥) ، وهو يتفق مع المجموعة الاسبانية فى تأثرهما العميق بالقصص العربية سواء فى الشكل العام أو فى تفاصيل كثير من الحكايات .

واذا كان مولد الفن القصصى الاسبانى (ومعه الاوربى) يدين بالكثير للقصص العربى ، فان هذه المؤثرات العربية لم تزل تباشر نفوذها على التطور اللاحق للفن القصصى الاسبانى حتى وصوله الى النضج والاكتمال خلال ما يسمى بالعصر الذهبى للأدب الاسبانى الموافق للقرن السابع عشر . وقد كان من أهم التيارات العربية التى أسهمت فى انضاج الرواية الاسبانية والارتقاء بها تياران بارزان :

الأول قصص الفروسية العربية التى كانت شائعة فى الأندلس بحكم الصراع الطويل على أرض هذه البلاد بين الاسلام والمسيحية ، وهو صراع تميز بكثير من عناصر الفروسية الحقة ، واشتد شغف الناس فى اسبانيا بهذه القصص حتى أصبحت غذاء الشعب الثقافى خلال القرن السادس عشر ، وادى هذا الى ضيق ذرع المثقفين بها ، وتركز رد الفعل ضدها فى رواية **سيرفانتيس** الخالدة « دون كيخوته » التى كان محورها الرئيسى التهكم اللاذع بكتب الفروسية وما فيها من خوارق ومبالغات .

والثانى هو المقامات العربية التى كانت فى الأصل ابتكاراً شرقياً ظهر على أيدى **ابن دريد والهمذانى والحريرى** . وانتقلت المقامات الى الأندلس منذ ظهورها ونسج ادباء الأندلس على منوالها . ولسنا نشك فى أنه كان لتلك المقامات الشرقية والأندلسية فضل كبير فى ظهور فن قصصى جديد فى اسبانيا المسيحية منذ منتصف القرن السادس عشر ، ونعنى به ما اصطلح على تسميته بالرواية البيكارسكية Novela picaresca (أى قصص الشطارة والشطار) وبطلها أشبه ما يكون ببطل المقامة اذ هو شاطر محتال يعيش فى بيئة قاسية ويستعين على الجوع والبطالة بالحيل وخداع البسطاء . ويلتقى فى هذا النوع من القصص ـ كما فى المقامة أيضاً ـ اتجاه من السخرية بالمجتمع بنزعة وعظية خلقية مسرفة فى التشاؤم .

ويتوج فن الرواية الأسبانية أخيراً بذلك العمل الفنى الذى يعد احدى القمم الأدبية العليا فى تاريخ الأدب الانسانى كله ، وهو **« دون كيخوتى دى لا مانشا »** لسيرفانتيس (١٥٤٧ ـ ١٦١٠) وفيه يلتقى الاتجاهان السابقان ، فهو يعتبر الى حد ما من كتب الفروسية وان كان يتضمن أبلغ السخرية منها ، وفيه فى الوقت نفسه عناصر كثيرة من أدب الرواية البيكارسكية وان لم ينخرط فى سلكها تماماً .

والحقيقة أن الأدب الروائى الاسبانى خلال العصر الذهبى يحفل بكثير من المؤثرات العربية ، ولا غرو فان هذا القرن الذى شهد طرد بقية الشعب المسلم (الموريسكيين) كان بالذات أخصب فترة تمثلت فيها اسبانيا كل ما ورثته من عناصر الثقافة العربية طوال تسعة قرون .

غير أننا لا نكاد نقترب من نهاية هذا القرن حتى نرى أن تلك الفورة الكبيرة التى هيأت لاسبانيا مكان الصدارة فى القارة الاوربية فى مختلف ميادين الحياة أخذت تتجه الى الخمود . وكأنه

كان من العسير أن يستمر نبض الحياة فى البلادعلى ذلك النحو من التوتر المستمر مدة طويلة . ولم يكن الأدب بدعاً فى ذلك ، اذ يلحقه التخلفالعام الذى يصيب البلاد خلال القرن الثامن عشر . واذا كان هذا القرن يُعتبر عصر نهضةجديدة دفاقة فى اوروبا ، نهضة عادت فيها بلاد القارة الى مصادر الثقافة الكلاسيكية فانه كانيمثل فى اسبانيا نهضة شاحبة خالية من الأصالة. لقد انتقل محور الثقافة الاوربية الى فرنساواصبحت سنة العصر هىاحياء الآدابالكلاسيكية والاعراض عن انتاج اسبانيا الأدبى الموروث عنالعصر السابق وتقليد كل ما يجىء الى البلاد مما وراء جبال البيرينيه . وفى مثل هذا الجو تراجعالأدب الروائى والمسرحى فى اسبانيا وان كان قد رافق ذلك شىء من الازدهار فى النشاط النقدىوفى الجمع الانسيكلوبيدى .

• • •

الفن الروائى الاسبانى فى القرن التاسع عشر :الرومانسية :

ظل هذا الركود الأدبى فى اسبانيا هو الطابعالمميز للقرن الثامن عشر ، ولكن البلاد كانت مقبلة خلال القرن التاسع عشر على هزات عنيفة كان لابد لها أن تترك فى حياة اسبانيا آثاراً عميقة . فقد افتتح هذا القرن بغزو نابوليون لاسبانيا وحربالتحرير المريرة التى خاضها الشعب لكى يتخلص من وصمة تحول بلاده الى احدى « الولايات »التى كانت تتألف منها امبراطورية بونابرت الاوربية . واذا كانت اسبانيا قد استطاعت بعد عدة سنوات أن تسترد استقلالها فان حيوية الشعب كانت قد نضبت بعد أن انهكتها تلكالجهود . وما لبثت اسبانيا أن اجتاحتها الحروب الأهلية والحزبية ، اذ انقسم الشعب بين فريقين :المحافظين من اتباع الملكية المطلقة والأحرار الذين كانوا يودون لبلادهم أن تساير التطور الاوربىالديمقراطى . وفى نفس الوقت كانت تلك الدعوات التحريرية المنبثقة من الثورة الفرنسية تعملعملها فى البلاد التى كانت تتألف منها امبراطورية اسبانيا فى أمريكا اللاتينية ، فنشبت الثوراتهناك مطالبة بالاستقلال عن اسبانيا التى ثبت فشل حكوماتها وعجز ساستها . ولم ينقضالثلث الأول من القرن التاسع عشر حتى نجحت شعوب أمريكا اللاتينية فى التحرر والاستقلالبعد ثلاثة قرون من التبعية المطلقة .

أما فى الأدب والفن فقد كانت اوروبا تشهدتحولاً جديداً ثورياً من تلك الاتباعية التى سادت القرنالثامن عشر الىمذهب جديد هو الرومانسيةأو الابتداعية . وقد كان المذهب الجديد يعنى ثورة الفرد على المجتمع ، وثورة التفكير الحر علىالقيم الثابتة المستقرة التى كان يمثلها رجال الكنيسة ، وثورة الشخصية المتحررة على الأدبالملتزم بالأوضاع والرسوم المتعارف عليها . ولهذا فقد كان رد فعل الادباء ازاء التقنينات والتعقيداتالكلاسيكية التى ارادت أن تخضع الأدب لقوالب صارمة جامدة هو الميل الى الفوضوية وتأكيدحرية الفنان فى أن يعبر عن نفسه كما يريد لا كما تريد له تلك القواعد والقوانين . واتسع نطاقالمذهب الجديد فى اوروبا كلها . ولم تبق اسبانيا بمعزل عن هذا التيار الجديد وان كان قد وصلاليها متأخراً بعض الشىء ، ثم انه لم ينبع اساسا من ارضها ، بل قدم عليها وافداً من الخارج ، ولاسيما منالمانيا وانجلترا. والطريف أنالرومانسيين الاوربيين هم الذين تنبهوا الى القيم الكامنة فىتراث اسبانيا الأدبى خلال العصور الوسطى فى الوقت الذى كان الكلاسيكيون الاسبان مصرين فيه على الأعراض عن هذا التراث ، حتى انه يُرد الى أولئك فضل توجيه نظر الاسبان الى ماضيهم ودعوتهم الى الاقبال عليه من جديد .

ومع ذلك فان الرومانسية لم تنتصر فىاسبانيا بسهولة ولا قدر لها انتشار سريع

ويلاحظ كذلك أنها لم تستطع أن تقدم فى ميدان الفن القصصى ما قدمته فى ميدان الشعر الخالص أو المسرح من قيم ايجابية . فليس لدينا من الانتاج الروائى المنتمى للمذهب الرومانسى الا مجموعة من الروايات التاريخية الاسطورية التى ألفها **مانويل فرنانديث جونثالث** Manuel Fernandez Gonzalez (١٨٢١ ــ ١٨٨٨) واستمدها من التاريخ الاسبانى والأندلسي فى العصور الوسطى .

وكل ما تفرع من المذهب الجديد مما له بعض القيمة فى ميدان الكتابة النثرية هو توجيه عناية الادباء الى تصوير العادات والتقاليد والأجواء ذات الطابع المحلى ، وذلك لأن الرومانسية فى ثورتها على تكلف الكلاسيكيين واستيحائهم أدبهم من ذلك التراث الاغريقى واللاتينى الذى بَعُدَ به العهد انما كانت تريد أن تؤكد ذاتية الأديب وشخصيته المستقلة المرتبطة بعصره وبيئته . فالرومانسية كانت تحمل فى ثناياها بذور المذهب الواقعى الذى قدر له أن يمضى بمبدأ ربط الأديب بحياته وبيئته الى منتهاه . وهكذا رأينا كيف تؤدى الرومانسية فى اسبانيا فى اخريات أيامه الى ظهور جيل من الكتاب انتجوا لنا أدباً غايته تصوير المشاهد البارزة من حياة مجتمعاتهم والالحاح على ما تتميز بها من عادات وتقاليد (Literatura costumbrista) على نحو أشبه بتقديم لوحات فولكلورية يظهر فيها تنافر الألوان المتنوعة الصارخة . وهذا النوع من الكتابات لا يدخل فى باب الأدب القصصى بمعنى الكلمة ، وانما هو أشبه بلوحات حية لعدد كبير من النماذج البشرية المستمدة من صميم المجتمع ، فهى اذن تمثل مرحلة انتقالية من الرومانسية الى المذهب الجديد الذى كان موشكاً على الظهور : الواقعية (٦) .

●●●

طلائع الواقعية فى الأدب القصصى الاسبانى الحديث :

اذا كان التحول من الرومانسية الى الواقعية قد تمثل الى حدٍ ما فى هذا الأدب المصور للعادات والتقاليد فان السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر شهدت اشتداد التيار الواقعى الجديد الذى نبع من صميم الاتجاه الرومانسى وان كان قد أصبح بمثابة رد فعل ضد هذا الاتجاه .

على أن هناك كتاباً آخرين ــ روائيين بمعنى الكلمة ــ قد بدا فيهم هذا التحول الواضح من الرومانسية الى الواقعية . ومن أبرز هؤلاء **بدرو أنتونيو دى الاركون** Pedro Antonio de Alarcon (١٨٣٣ ــ ١٨٩١) . وهو مؤلف بدأ حياته فوضوياً ثورياً متمرداً على الأوضاع الاجتماعية متشككاً فى الكاثوليكية ساخطاً على رجال الكنيسة ، شأنه فى ذلك كشأن معظم الادباء الرومانسيين ، الا أنه لم يلبث بعد ذلك أن تحول الى النقيض فاذا به يصبح من المحافظين الذين يسود تفكيرهم نوع من التدين الرجعى المتعصب . ويظهر هذا التحول فى روايته الكبرى « الفضيحة El escandalo » (سنة ١٨٧٥) التى تكاد تتمثل فى بطلها أزمة المؤلف النفسية والدينية ، فهى قصة عابث مستهتر يستخف بكل القيم الدينية والاجتماعية ويخوض مغامرات نسائية

---

(٦) عن الرومانسية فى الأدب الاسبانى عامة انظر كتاب جيرموداياث بلاخا : مدخل الى دراسة الرومانسية فى اسبانيا
Guillermo Diaz-Plaja: Introduccion al estudio del romanticismo espanol, Madrid, 1936.
وكذلك كتاب اليسون بيرز : تاريخ الحركة الرومانسية فى اسبانيا
Allison Peers: A history of the Romantic Movement in Spain, Cambridge, 1942, 2 vols.

لا يبالى فيها بمن أغوى من فتيات ، ولكنه بعدذلك يتعرض لأزمة ضمير تعذبه وتقض مضجعه حتى ينتهى أخيراً الى استعادة السكينة والايمان بفضل قسيس هو الذى يرده الى طريق التدين الصوفى . والرواية تكاد تكون مزيجاً له دلالته من المذهبين القديم والجديد ، فهى رومانسية الطابع فى الأحداث والوقائع ، الا أنها واقعية فى تصوير الأشخاص والتحليل لنفسياتهم (٧) .

ويشبه المؤلف السابق فى كونه نموذجاً لتلك المرحلة الانتقالية الكاتب القرطبى **خوان ڤاليرا** Juan Valera (١٨٢٤ – ١٩٠٥) ، فقد بدأ حياته الادبية شاعراً رومانسياً (٨) ، بل انه كان ممن عارضوا اتخاذ الحياة الواقعية مادة للفن القصصي كما يبدو من مجموعة مقالات له هاجم فيها نظريات الروائى الفرنسى **اميل زولا** زعيم المذهب الطبيعى (الذى سار بالواقعية الى منتهى درجاتها) (٩) . غير أنه فى انتاجه القصصي لم يسلم من نفوذ الواقعية التى كان يضيق بها ذرعاً فى أول حياته . ونرى ذلك فى روايته « پيپيتاخيمينث Pepita Jimenez » (١٨٧٥) التى تصور لنا ازمة نفسية شبيهة بتلك التى اقتحمت حياة البطل فى رواية الاركون ، غير ان الحل هنا كان على عكس ما رأيناه فى رواية « الفضيحة » : اذ البطل هنا رجل متدين يميل الى التصوف ويعد نفسه للانخراط فى السلك الكنسي ، ولكنه لا يستطيع مقاومة الاغراء ، فلا يلبث أن يستسلم للحب الدنيوى البشرى . ويلاحظ على هذه القصة وغيرها مما كتبه **ڤاليرا** غلبة الطابع الواقعى على نحو أوضح مما رأيناه عند **الاركون** ، ولكن فى واقعيته مع ذلك اتجاهاً الى التسامى بالحقيقة وتجميلها واسباغ شىء من المثالية عليها لا تصوير الأشياء كما هى عليه فى الواقع . فهو من هذه الناحية يمثل أيضاً ضرباً من الانتقال التدريجى الى الواقعية .

ونحن نرى فى هذا التطور الذى وافق الربع الأخير من القرن التاسع عشر كيف زاد اهتمام الكتاب الاسبان بالفن القصصى بعد أن ظلت اسبانيا متخلفة فى هذا الميدان قرابة قرنين من الزمان ، اي منذ أواخر القرن السابع عشر . وهكذا تعود أسبانيا شيئاً فشيئاً الى ازدهار قصصى يدفع بها من جديد الى احتلال مكان بارز فى ميدان الكتابة القصصية منذ مطلع القرن العشرين .

والحق أن هذا الاتجاه الواقعى انما كان ثمرة فى اوروبا كلها لذلك التطور الهائل الذى شهدته خلال القرن الماضى ، عصر الثورة الصناعية والنهضة الكبيرة التى قدرت للعلوم ، فبهرت الأنظار وخلبت العقول ، وتركت أثرها العميق على الفن وتطورت بالأذواق تطوراً محسوساً . واذا كانت الرومانسية قد قامت على تمجيد الفرد وتأكيد شخصيته المتميزة وتمرده على ما يحكم مجتمعه من أعراف وتقاليد فان التقدم العلمى وما ترتب على الثورة الصناعية من ظهور طبقة وسطى قد أديا الى ظهور مذهب فكرى جديد يصطنع العلم ويحاول اخضاع كل

---

(٧) عن الاركون انظر كتاب آنخل بالبوينا برات : تاريخ الأدب الاسباني

Angel Valbuena Prat: Historia de la Literatura espanola, Madrid, 1960, 111, pp. 292-302.

(٨) من أبرز ما يذكر لڤاليرا من كتب خلال هذه الفترة ترجمته البديعة لكتاب المستشرق الألمانى فون شاك عن « الشعر والفن العربيين فى الأندلس وصقلية »

Juan Valera: Poesia y arte de los arabes en Espana y Sicilia, Sevilla, 1881.

(٩) جمع ڤاليرا هذه المقالات التي نشرها فى تواريخ سابقة فى كتاب بعنوان « مذكرات حول الفن الجديد للكتابة الروائية »

Juan Valera; Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas, Madrid, 1887.

شيء لقوانينه الضابطة أو التي كان الناس يظنونهاكفيلة بضبط كل شيء حتى الأذواق والحساسيات وثمرات الابداع الفني والأدبي . ونعنى بهذاالمذهب الفلسفة الوضعية التي حمل لواءه **اوجست كونت** . وانعكست هذه الفلسفة علىميدان النقد الأدبي ، وكان الاتجاه الرومانسي في تعبده بفردية الفنان وبمواهبه المتميزة التي تهبهالقدرة على الابداع قد انتهى في ميدان النقد الى الكاتب الفرنسي المعروف **سانت بيف** (١٨٠٤ ـ١٨٦٩) ، على أن غلبة الفلسفة الوضعية قد أدت الى ظهور تيار نقدى جديد يحاول اخضاعالظواهر الفنية لقوانين علمية صارمة تحددها البيئة والجنس والزمان ، وتجسم هذا المذهبالجديد في أحد تلاميذ سانت بيف : **ايبوليت تين** Hippolyte Taine (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣) .والتقى التيار الجديد باتجاه أدبي كان أشبه ما يكون بمحاولة لتطبيق نظريات **تين** على الفنالروائي ، أي أن تكون الكتابة القصصية تسجيلا « علمياً » دقيقاً لذلك التأثير « الجبرى » الذىينبغى لعوامل البيئة والوراثة أن تباشره على السلوك البشرى . ومعنى هذا أن الكاتب يجبأن يلتزم أقصى قدر من الواقعية في اختيار شخصيات روايته أو قصته وفي تسيير الأحداثواجراء الحوار بحيث تكون الرواية أو الاقصوصة صورة طبق الأصل من حياة الواقع الملموس .ومن هنا ولد هذا الاتجاه الأدبي المسرف في الواقعية والذى اصطلح على تسميته ب « المذهبالطبيعي » . وكان أشهر أعلامه في فرنسا في ميدان الرواية **جوستاف فلوبير** Gustave Flaubert (١٨٢١ ـ ١٨٨٠) **واميل زولا** Emile Zola (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) وفي ميدان الاقصوصة **جي دىموباسان** Guy de Maupassant (١٨٥٠ - ١٨٩٣) (١٠) .

●●●

الواقعية الطبيعية في اسبانيا :

بيريدا وجالدوس :

وقد خضعت اسبانيا لهذا التحول العامالذى شمل القارة الاوربية كلها ، فضلاً عن أن الواقعية كانت هى أكثر المذاهب التئاماً مع المزاجالاسباني ، وهكذا نرى كيف يتجسد الاتجاه الجديد خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشرفى كاتبين جمعت بينهما ـ فضلاً عن هذا الاتفاق في المذهب الأدبي ـ صداقة وطيدة على الرغم منالاختلاف الواضح بينهما في الثقافة والميول السياسية والدينية .

أما الأول فهو **خوسيه ماريا دى بيريدا** José Maria de Pereda (١٨٣٣ ـ ١٩٠٦) من احدى قرى مدينة سانتاندير ، تلكالمدينة الجميلة الواقعة في شمال اسبانيا على ساحل البحر الكنتبرى ، وكان من اسرة غنيةارستقراطية ، فأتاح له مركزه الاجتماعي وغناه التوفر على الأدب ، وبدأ بالكتابة في الصحفوبتأليف مسرحيات لم يقدر لها حظ كبير من النجاح ، ثم انتقل من ذلك الى الفن القصصي ،فنشر مجموعة من المقالات الوصفية ذات الطابع القصصي مما يندرج تحت ذلك اللون الذىسميناهأدب المشاهد الاجتماعية ذات الصبغة المحلية . وكان همه في تلك المقالات هو الانتصار على بيئتهالصغرى في سانتاندير واقليمها . ومن هنا أخذ

---

(١٠) عن المذهب الطبيعيفيالفن الروائي الاوروبي والفرنسيانظر كتاب تيرنل عن « فن الكتابة القصصية في فرنسا » وكتاب جورجي لوكاكس « دراسات حول الواقعيةالاوروبية » .

M. Turnell: The Art of French Fiction, 1959.

Gyorgy Lukacs: Studies in European Realism, 1950.

يعالج موضوعات بيئته فى روايات فتح بهـا باب الواقعية المسرفة فى التقصى وتتبع التفاصيل على نحو ما فعل الطبيعيون الفرنسيـون . ولم ير **بيريدا** بأساً فى أن يجرى حوار رواياته باللهجة التى كان يتكلم بها أولئك الجبليون السانتاندير بون . وكان هذا فى حد ذاتـه من مظاهـر التجديد فى أيامه ، اذ كان كتاب الرواية على عهده قد جروا على أن يكون الحوار بلغة انيقة متكلفة الفصاحة .
ومن أبرز انتاج بيريدا القصصى مما سلك فيه هذا المسلك روايتاه « طعم الأرض El sabor de la tierruca » (١٨٨١) حيـث نرى وصـفاً رائعاً صادقاً لسانتاندير وأهلها وعاداتهم وتقاليدهم وطبائعهم ، ثم « صعد الى قمة الجبل Penas arriba » (١٨٩٤) حيـث نرى كيـف تكـون طبيعة الساحل والبحر الكنتبرى هى بطل الرواية الحقيقى ، أما الشخصيات والأحداث فليسـت الا عوامل ثانوية تعين على تصور مشاهد طبيعة المنطقة .

وكان بيريدا عاشقاً لبلده لا يريد به بديلاً ، فاستغرق وصـفه وتصـويره له كل طاقتـه القصصية ، ولكنه مع ذلك أجرى بعض رواياته فى مدريـد مثـل « النـاس الطيبـون Los Hombres de pro » (١٨٧٢) حيث يقص علينا تجاربه فى ميدان الصراع السياسى المحتدم آنذاك بين المحافظين والأحرار ، ويرسم لنا صـورة كاريكاتورية ساخرة لوصولية السياسيين المنتمين الى حزب الأحرار وحيلهم الانتخابية من أجـل الوصول الى مقاعد البرلمان ، وهو يجتهد فى أن يمثل لنا عاصمة اسبانيا ـ على عكس حديثه عن بلده سانتاندير ـ مبـاءة لكل الوان الفسـاد السياسى والانحلال الخلقى . ومثل ذلك نراه فى روايتـه الاخـرى Don Gonzalo Gonzalez Gonzalera التى أفصح فيها عن عقيدته السياسية المتسمة بالرجعية والتزمت والانحياز الى جانب المحافظين متخذاً من « دون جونثالو » صاحب الآراء « المتحررة » مجمعاً لكل رذيلة ونقيضة .

والحقيقة أن بيريـدا كان على الرغـم من مقدرته القصصـية وعلى النقيض من صـاحبه جالدوس رجلاً محلى الطابع محدود الافق ضيق النظرة ، وقد جعل فنه فى خدمة العقيدة المحافظة الرجعية المتزمتة كأشد ما يكون التزمت ، ولكنه كان مصوراً قديراً عرف كيف يقدم لنا بيئتـه الصغرى فى ألوان حية بديعة ، حتى ان رواياته تعتبر وثائق تاريخية من الطراز الأول ، وهذا هو ما يجذب النظر الى رواياته ويبقى عليهـا بعض الجدة ، والا فان ما فى رواياته من أحداث لا تكاد تعنى قارىء اليوم ، فهى غير محكمة ولا مثيرة للاهتمام ، وانما الرائع حقاً فيها هو تصـويره لمسرح الأحداث والنماذج التى تتحرك عليه (١١) .

أما الكاتب الواقعى الذى ملأ اسمه وانتاجه القصصى العالم الناطق بالاسبانية على امتداد ما يقـرب من نصـف قـرن فهو بغير شـك **بنيتو بيريث جالـدوس** Benito Pérez Galdos (١٨٤٣ ـ ١٩٢٠) . وهو حقاً يعتبر فى الطبقة الاولى من الروائيين الاوربيين خلال القرن التاسع عشر ، وكان يمثل فى اسبانيا ما مثله فلوبير وزولا فى فرنسا ، ودستويفسكى وتولستوى فى روسيا . وما زالت رواياته حتى اليوم بعد انقضاء نصف قرن على وفاته آثاراً ادبية لم تفقد بعد رونقها ولا طلاوتها ، وما زال لها من اقبـال الجماهير حظ عظيم .

وولد جالدوس فى لاس بالماس (فى احدى جـزر كناريا س أو الجـزائر الخالدات كما كان العرب يسمونها) وتلقى تعليمه الأول فى مدرسة انجليزية ، ولكنه انتقل منذ صباه الى مدريد ولم

---

(١١) نشرت اعمال بيريدا الكاملة فى دار نشر اجيلار سنة ١٩٣٤ :
José Maria Pereda: Obras completas, Aguilar, 1934.
وانظر عنه بالبوينا برات ، تاريخ الأدب الاسبانى ٣/٣١٣ ـ ٣١٨ .

نعد نجد لبيئته الاولى اى أثر فى أدبه ، فهو يُعتبر مدريدياً خالصاً . أما أخذه العلم فى طفولته فى مدرسة انجليزيه فربما كان له أثر فى تلك النزعة المتحررة البعيدة عن التزمت الكاثوليكي مما ستراه بعد ذلك شائعاً فى كل آثاره الأدبية .

وقد بدأ جالدوس انتاجه الأدبى بروايةتحمل عنوان « النافورة الذهبية — La Fontana de oro » (١٨٧٠) ، وهى رواية كانت لا تزال تغلب عليها الألوان الشاحبة والميلودرامية العاطفية للرواية الرومانسية ، ولكنه لا يلبث بعدذلك أن يشرع فى نشر سلسلة رواياته التاريخية التى تحمل عنوان « الأحداث القومية Los episodios nacionales» منذ سنة ١٨٧٣ . وقد أودع المؤلف فى هذه المجموعة التىتضم ستة وأربعين مجلداً تاريخياً قصصياً كاملاً لاسبانيا خلال القرن التاسع عشر من موقعةالطرف الأغر حتى أيامه . وتتجلى هنا مقدرة جالدوس القصصيه ... مقدرة فائقة علىالارتجال وعلى تحريك جيوش من الشخصيات التى تمثل كل النماذج البشرية فى مدريد منحكامها وامرائها ورؤساء وزاراتها الى شحاذيها وقواديها وبغاياها . وهو من هذه الناحية أشبه **بلوبى دى فيجا** علم المسرح الاسبانى خلال العصر الذهبى ، فهو قصصى « جماهيرى » بمعنى أنهيكتب للجمهور العريض ، يحاول أن يقدم اليه خلاصة لتاريخ بلده وعصره ، وهو قادر علىاجتذاب القارىء اليه دائماً . وكان يعمل على ايداع ما يكتب مبادئه الايديولوجية فى الاخاءوالمساواة والحب والتسامح . وهو من هنا يختلف اختلافاً جذرياً عن صديقه بيريدا ، فبينماهذا الأخير محافظ رجعى يمثل الكاثوليكية المتزمتة المتعصبة اذا بجالدوس يصاح نموذجاًللعصرى المتفتح المتحرر الذى يضيق بسلطان الكنيسة وان كان للروح الدينى فى أدبه مكان ،غير أن الدين عنده ينبغى أن يكون مثلاً سامياً للاخاء البشرى والحب .

وعلى بعد ما كان بين هذين الكاتبين فىالعقيدة السياسية وفى النظرة الى الحياة فقد جمعهما كونهما مؤصلى المذهب الواقعى فىاسبانيا . وتبدو واقعية جالدوس فى اقباله على تصوير تاريخ اسبانيا القريب منه المعاصر له ،وهو تاريخ كان على عكس عصر اسبانيا الذهبى حافلاً بالمآسى والعثرات ومظاهر الفشل ، ممايحملنا على أن نعتبر جالدوس الى حد ما من الممهدين لما يعرف باسم جيل ١٨٩٨ ، فهو فىتصويره الروائى للتاريخ يلح على عيوب المجتمع الاسبانى واخطاء ساسته . كل ذلك فى اسلوب قصصى ممتع جعل من « الأحداث القومية » لجالدوس ملحمة اسبانيا الروائية فى القرنالتاسع عشر ، فنحن نجو فيه نفاذ النظرة والقدرة على استخلاص الحقائق الكبرى والمعالم البارزةفى تاريخ هذه الحقبة ، والبراعة الفائقة فى تحريك الجماهير التى تؤدى دورها فيه والاحاطة بكلالتفاصيل الدقيقة ، سواء لحياة الشخصيات الكبرى أو الطبقات الدنيا للشعب . كل هذايجعل من جالدوس واحداً من أعظم من عالجوا الرواية التاريخية ، وهو يقاس من هذه الناحيةبالروائى الاسكتلندى **والتر سكوات** ، وان كان أكثر منه اهتماماً بالتاريخ الحى المعاصر لهالقريب منه (١٢) .

ولكن جالدوس كان أكثر من مجرد روائىاتخذ التاريخ مادة لفنه القصصى ، اذ أن له انتاجاً

---

(١٢) تقع « الأحداث القومية » لجالدوس فى ٤٦ مجلدا ،وقد بدأ نشر السلسلة الاولى منها فى سنة ١٨٧٣ ونشر الخامسة والاخيرة فى ١٩١٢ ، وهى تتناول كل أحداثالتاريخية خلال القرن التاسع عشر . انظر المقدمة التي كتبها الناقد والمؤرخ الأدبى فيديريكو ساينث دى روبلس Federico Sainz de Robles **لمجموعة اعمال جالدوس الكاملة و « الأحداث القومية » تحتل منهاالمجلدات الثلاثة الاولى) .**

B. Perez Galdos: Obras completas, Aguilar, Madrid, 1941.

ضخماً من الروايات الاخرى تناول فيها كثيراً من مشكلات مجتمعه المعاصر . وربما كان من أكبر تلك المشكلات اجتذاباً لاهتمامه تلك المتعلقة بالمشاعر الدينية . وكان جالدوس بنفاذ نظرته قد أدرك أن جانباً كبيراً من تخلف اسبانيا عن سائر البلاد الاوربية ومن عثراتها المتتابعة خلال القرن التاسع عشر انما يرجع الى العيوب الكامنة في الكاثوليكية الاسبانية ، وأهمها التعصب والجمود ، ولهذا فقد ألح على معالجة هذه المسألة في عديد من الروايات من أهمها « جلوريا Gloria » و « عائلة ليون روتش La familia Leon Roch » و « السيدة برفتكا Dona Perfecta » وفيها يعالج مشكلة اختلاف الأديان وما يمكن أن يجنيه ذلك على المجتمعات اذا نظر اليه من زاوية التعصب الاعمى . والرواية الأخيرة « السيدة برفتكا » وترجمة الاسم «الكاملة» يطلقه جالدوس في سخرية مريرة على هذه المرأة التى تمثل طرازاً لما نراه في المجتمعات الجامدة المتخلفة ، طراز المتدين الذى يظن نفسه الانسان الكامل فيفرض نفسه بحكم تمسكه الظاهر بطقوس ديانته حكماً على المجتمع والناس مع أنه كتلة مصمتة من الشرور والرذائل . وفى خلال هذه الروايات يندد جالدوس بلا خطابية وعلى نحو غير مباشر برجل الدين الذى تكمن تحت مسوحه الرهبانية طاقة هائلة من الكراهية والخبث الدفين .

وهناك جانب ضخم من روايات جالدوس لم يعمد المؤلف فيه الى بسط رأى أو فكرة مثل الروايات السابقة ، وانما أراد بها أن يسجل حياة قطاعات من مجتمع عصره . وهذه الروايات اما تدور حول شخصية لها جاذبيتها القصصية أو حول أزمة عاطفية تحمل في طياتها شحنة مأساوية جديرة بأن تعالج بشكل مسرحى ، اذ أن شخصيات هذه الروايات بما في نفسياتها من عقد وما في حياتها من أزمات كانت أصلح ما تكون للتعبير المسرحى الدرامى ، مما حمل جالدوس نفسه أو بعض الكتاب المسرحيين الآخرين على تقديمها في صور مسرحيات بعد اجراء ما يتطلبه ذلك من التعديل على شكلها الروائى . ومن هذه الروايات « ماريانيلا Marianela » (١٨٧٨) ، وهى فتاة قبيحة فقيرة تحب فتى أعمى وتستبغ في خدمته ومعونته في اخلاص ووفاء ، ويبادلها الأعمى الحب ، ويتصور فيها الى جانب الكمال الخلقي والروحى جمالاً منقطع النظير ، وتعينه هى في براءة على تأكيد هذه الصورة التى رسمها في خياله لها . ولكن الفتى الأعمى يسترد بصره بعد ذلك . ويكون التضاد الصارخ بين صورة الفتاة الحقيقية وصورتها المتخيلة مؤدياً الى وقوع ما لا بد منه : المرارة القاسية وخيبة الأمل وموت ماريانيلا منتحرة .

ولجالدوس سلسلة من الروايات جعل مسرح أحداثها في مدريد ، فصور لنا عاصمة اسبانيا في أيامه صورة صادقة تنبض بالحياة ولا تقل في حيوية التسجيل وروعة الألوان عن صورة باريس كما تنعكس في روايات **بلزاك** . وتعتبر « فورتوناتا وخاثينتا Fortunatay Jacinta » (١٨٨٦ — ١٨٨٧) قمة هذه السلسلة . وهذه الرواية التى لا تقل في طولها وكثرة شخصياتها وتشابك العلاقات بينهم عن « الحرب والسلام » لتولستوى ، تدور حول حياة شاب ميسور متزوج وعشيقة له من وسط فقير ، ويعمل الشاب على تزويجها برجل نصف معتوه حتى يكون زواجها ستاراً لاستمرار علاقاته بها . وهذه الشخصيات الأربع هى محور الأحداث ، ولا سيما المرأتين اللتين كان اسماهما عنوان الرواية ، ولو أن الاطار العام وهو مجتمع مدريد الذى يعيش فيه أبطالها بكل ما يضطرب فيه من شخصيات ثانوية لا يقل أهمية عن العالم النفسي للأبطال الغنى بالعواطف والأهواء المتضاربة .

وفى روايتى « ناثارين Nazarin » (١٨٩٥) و « رحمة Misericordia » (١٨٩٧) يقدم لنا جالدوس صورة اخرى نابضة بالحياة لمجتمع الطبقات الدنيا في مدريد والوسط البائس الذى تتحرك فيه نماذج بشرية للتعاسة البالغة من متسولين محترفين ومحتالين وبغايا .

وفى المجموعة التى تتألف من أربع روايات والتى جعل بطلها شخصية مراب بخيل هو « توركيمادا Torquemada » (١٨٨٥ ـ ١٨٨٩) تتجلى قدرة جالدوس على التحليل النفسى الدقيق لمثل هذا النمط الانسانى مع التصوير الصادق لمجتمعه وبيئته بعيداً عن المبالغة أو محاولة الاضحاك السهل . ويقول الناقد آرثر أوين Arthur Owen فى الكلام عن هذه الشخصية التى ابدعها خيال جالدوس : « ان هذا البخيل الذى صوره لنا جالدوس يستحق أن يوضع فى طليعة البخلاء الكبار الذين تفتق عنهم الخيال الأدبى فى التراث القصصى الانسانى كله . نحن نرى فى توركيمادا البخل والشره المسعور الى المال كما نراه فى كثير من أضرابه ، ولكن جالدوس لم يتخذ منه دمية مضحكة كما اتخذ موليير من آرباجون ، ولم يجعل منه وحشاً كما فعل بلزاك بالأب جرانديه . ان توركيمادا مخلوق بشرى يستحق أيضاً منا بعض العطف والحب ، ففيه ما هو أكثر من البخل والتعبد بالمال : هو انسان له آماله ومخاوفه وآلامه . . . بل انه من الانسانية بحيث يعرف الحب أيضاً طريقاً الى قلبه اليابس . لقد عرف جالدوس كيف يقدم لنا شخصية من لحم ودم » (١٣) .

ويطول بنا الحديث لو أردنا استعراض أعمال جالدوس أعظم قصاصى اسبانيا فى مستهل القرن العشرين والأديب الذى عادت به اسبانيا الاحتلال مكان مرموق فى الأدب الروائى العالمى . ولو أردنا ان نحكم عليه حكماً قريباً من الانصاف فعلينا أن نقدر انتاجه الهائل . فقد كان جالدوس من اولئك العباقرة ذوى الخيال الخصب والقدرة الفائقة على الارتجال ، وفيه كل ما فى هذا الطراز من الادباء من وجوه امتياز ومآخذ نقص . ولهذا فان أعماله شديدة التفاوت منها ما هو قمم أدبية بالغة العلو ، ومنها المتوسط الجودة ، ومنها ما هو دون ذلك . أدب جالدوس أشبه بالغابة الكثيفة المتشابكة الأشجار والأغصان : كثيراً ما يلتقى المرء فيها بالثمرات الشهية الناضجة أو الأزهار ذات الألوان الرائقة والعطر الزكى الطيب ، ولكن فيها الى جوار ذلك كثيراً من الأعشاب التى تعبر بها العين عبوراً سريعاً . ولعل أهم ما يؤخذ على جالدوس هو اسلوبه ، فهو فى كثير من الأحيان مفسول ليس فيه توهج ولا تألق ، بل يبدو عليه طابع السرعة وقلة الاهتمام بالصقل والتهذيب . غير أن ذلك لا ينقص من قيمة انتاجه ، فهو فى النهاية مصور قدير وخالق مبدع لعدد هائل من الشخصيات الانسانية بعضها مبتذل عادى فى الظاهر ، ولكنها ذات نفسيات مهيأة لأن تنطوى على أنبل المشاعر الانسانية وأسماها . ان هذا العالم الذى قدمه لنا خيال جالدوس على تفاوت أنماطه وتنوعها هو قمة ما وصل اليه الأدب الاسبانى القصصى فى عصره ، وأعظم ما استهل به هذا الأدب حياة قرنه العشرين (١٤) .

● ● ●

(١٣) Arthur Owen: The "Torquemada" of Galdos, Hispania, 1924.

(١٤) الكتابات عن جالدوس سواء بالاسبانية او بغيرها من اللغات الاوروبية اكثر من أن تعد ، ولهذا فسنكتفي بالاشارة الى اهمها :

J. Casalduers: Vida y obras de P. Galdos, Madrid, 1951.

Angel del Rio; Estudios galdosianos, Zaragoza, 1953.

Ricardo Gullon: Galdos, Madrid, 1960.

H.C. Berkowitz: P. Galdos, Spanish Liberal Crusader, Madison, 1948.

S.H. Eoff : The Novels of Pérez Galdos, St. Louis, 1954.

وانظر الفصل الذى كتبه عنه بالبوينا برات فى تاريخ الأدب الاسباني ٣/٣١٩ ـ ٣٤٠ .

استمرار المذهب الطبيعي فى اسبانيا :

اميليا پاردو باثان :

كان جالدوس يمثل انتصار الواقعية فى الأدب القصصى الاسبانى فى أواخر القرن الماضى . وقد رأينا لذلك أثره عميقاً فى معاصريه ولاحقيه ، اذ فتنوا بالمذهب الجديد وعملوا على ترسم خطى أعلامه من الروائيين الفرنسيين بشكل خاص . ومن بين هؤلاء الذين عاصروا جالدوس وان كانت شخصيته الطاغية وشعبيته الكبيرة قد أخرتهم الى الصف الثانى بعده ، تلك الكاتبة القديرة الكونتيسة « **اميليا دى پاردو باثان** Emilia de Pardo Bazan » (١٨٥١ – ١٩٢١) .

ولدت هذه الأديبة فى مدينة « لاكورونيا » التى تقع فى أقصى شمال غربى اسبانيا فى اقليم جليقية ، وكانت من اسرة نبيلة غنية . وعرفت منذ صغرها بارادة قوية صلبة « مسترجلة » بعض الشىء وباقبال نهم على القراءة والاطلاع وحب للمعرفة حملها على تعلم الانجليزية والفرنسية والالمانية وتعمق آدابها . واتجهت فى مستهل شبابها الى الأدب الرومانسى ولا سيما كتب **فيكتور هوجو** ، ولكن سرعان ما استأثر باهتمامها وفضولها أدب المذهب الطبيعى الفرنسى فى الرواية ولا سيما اميل زولا . وقد عبرت عن آرائها فى الفن والأدب فى مجموعة مقالاتها التى نشرتها بعنوان « مسألة الساعة Cuestion palpitante » (١٨٨٣) ، وقد افتتح هذا الكتاب سلسلة من المناقشات والجدل الحاد فى اسبانيا حول الكتابة القصصية ومذهب الروائيين الطبيعيين فى معالجة المشكلات الاجتماعية . وقد دافعت اميليا دفاعاً حاراً عن هذا المذهب ، ولو أنها كانت امرأة شديدة التدين حريصة على احترام التقاليد الاسبانية ، ولم يكن ذلك يهيئها للأخذ بالمذهب الطبيعى على علاته ، فأرادت أن توفق بينه وبين اتجاهها المحافظ التقليدى ، مستهدية فى ذلك بشخصية الأب **فيخو** Feijoo (١٦٧٦ – ١٧٦٤) الذى لم يمنعه مركزه الكنسى بين آباء الكنيسة الكاثوليكية من الأخذ بكل جديد من تيارات الفكر الاوربى فى عصره . وهكذا كانت تلك السيدة الاسبانية الصميمة : مزاجاً – ليس الأول من نوعه – من التقليدية التى لا تتنازل عن قيمها ، ومن التحرر والانفتاح على العالم الخارجى فى آن واحد . ويكفى أن نذكر أنها كانت أول من نبه الأذهان فى اسبانيا الى قيمة الفن القصصى الروسى ومدى تأثره بالثورة ، اذ أصدرت حول هذا الموضوع دراسة نقدية جيدة عنوانها « الثورة وفن الرواية فى روسيا La revoluciony la novela en Rusia » .

وقد حاولت پاردو باثان أن تطبق آراءها الأدبية والنقدية على انتاجها القصصى ، فنشرت مجموعة كبيرة من الروايات والقصص القصيرة وصلت فى بعضها الى غاية من الاتقان . ومن أهمها رواية « بيوت اويوا Las Pazos de Ulloa » (١٨٨٦) التى تعتبر من خير نماذج الرواية الطبيعية الاسبانية على الطريقة الفرنسية . وفيها تصور تلك القرية الجليقية التى سجلت اسمها فى عنوان الرواية ، وترسم لنا لوحات اخاذة للريف الجليقى بأرضه الخضراء الرطبة وحياة الفلاحين البسطاء بخيرها وشرها ، ونراها أثناء ذلك تعرض علينا عدداً كبيراً من الشخصيات النمطية التى تملأ هذا الريف وما يختلج فى نفوسهم من غرائز بدائية وما يسيطر على تفكيرهم من خرافات وأوهام . كل ذلك فى اسلوب يتقصى كل الدقائق ويحاول أن ينقل لنا الطبيعة نقلاً يكاد يكون فوتوغرافياً . وهى فى خلال رواياتها تبدى اهتماماً كبيراً بتشخيص الأمراض الاجتماعية

فى تلك البيئة الريفية ، اذ أنها ـ وان كانت تنطوى على حب عميق لها ـ لا تغمض عينيها عما فيها من شرور (١٥) .

• • •

تراجع المذهب الطبيعى وانحساره :

بلاسكو ايبانيث ، بالاثيو بالديس ، ريكاردو ليون :

كان جالدوس هو قمة الفن الروائى فى مطلع القرن العشرين ، وكان فى اسبانيا ممثلاً لتأصل الواقعية الطبيعية على النحو الذى مثله زولا فى فرنسا ، ولكنه لم يكن مقلدا تابعاً ، بل اننا نرى فيه نبضاً من الاسبانية الأصيلة ، واذا كان معاصروه ومن لحقه من الروائيين قد فتنوا به وترسموا خطاه فانهم كانوا مقصرين عن شأوه ، ولهذا فانه يمكن لنا أن نقول ان المذهب الطبيعى فى اسبانيا لم يستطع أن يمضى قدماً الى الأمام من بعده . فكان جل هم من تلوه الاهتمام ببيئاتهم المحلية المحدودة . صحيح أنه كان من بينهم من خلقوا لنا من هذه البيئات ومن انماطها الانسانية اعمالاً قصصية جيدة ، ولكن الفن الروائى على أيديهم كان يتحول من هذه الانسانية العالمية التى رأيناها فى أدب جالدوس الى الاقليمية الضيقة التى ولدت الواقعية فى أحضانها ثم عادت اليها مرة اخرى .

وقد رأينا هذا الاتجاه فى اميليا پاردو باثان التى كادت رواياتها تقتصر على تصوير بيئتها المحلية (جليقية) ، وفى هذا نفسه نشهد تراجع المذهب الطبيعى وبدء انحساره وان كان علينا أن نعترف بشخصية باردو باثان القوية ومقدرتها الروائية الفائقة .

ومع ذلك فقد استمر الاتجاه الطبيعى على طول عدة أجيال من الروائيين ، بل يمكن القول ان هذا الاتجاه لم يختف حتى الآن نهائياً من الفن القصصى الاسبانى وان كانت قد طرأت عليه تعديلات وظهرت الى جواره اتجاهات جديدة تساير تطور الأذواق والحساسيات .

ومن بين أبرز من واصلوا الاتجاه الطبيعى فى الجيل التالى لجالدوس وپاردو باثان الروائى البلنسى **فيثنتى بلاسكو ايبانيث** Vicente Blasco Ibanez (١٨٦٧ ـ ١٩٢٨) .

وولد بلاسكو ايبانيث فى بلنسية ، وبها قضى معظم صباه وشبابه فى رحاب حدائقها الغناء ومزارعها الخصبة المثقلة بالزهور والثمار وفى أفياء جوها الدافىء الرفيق ومروجها المشمسة التى لا تزال تحمل سمات الحضارة العربية وتشهد بفضل عرب الأندلس فى تحويل هذه المنطقة الى جنة من جنان الأرض . وبدأ ايبانيث بدراسة القانون ولكنه انتقل الى العمل فى الصحافة ، وقد أدى نشاطه السياسى وميوله الجمهورية الى مغادرة وطنه فى ١٨٩٠ ، ولم يكد

---

(١٥) نشرت مجموعة اعمال اميليا باردو باثان الكاملة فى مجلدين ، دار نشر اجيلار سنة ١٩٤٧ . انظر مقدمة هذه المجموعة كذلك :

D.F. Brown : La vida y las novelas de E. Parde Bazan, New York, 1940.

D.F. Brown : The influence of E. Zola in the Novelistic and Critical Work of E. Pardo Bazan, Illinois, 1933.

Emilio Gonzalez Lopez : E. Pardo Bazan, Novelista de Galicia, New York 1944.

Mariano Baquero Goyanes : La novela naturalista espanola : E. Pardo Bazan, Murcia, 1955.

يعود الى اسبانيا بعد ذلك بقليل حتى اضطر دصدامه بالسلطات الحاكمة بسبب آرائه السياسية الى الخروج من بلاده مرة اخرى فى سنة ١٩٠٩ ، فذهب الى امريكا اللاتينية كما قام بزيارات لبعض البلاد الاوربيه وبلاد الشرق الاوسط ومنها مصر وتركيا . ورجع الى وطنه اسبانيا بعد ذلك فاستقر فيه ، وكان النجاح الكبير الذى قدر لرواياته قد مكنه من أن يخلد الى حياة من الدعة والرفاهية حتى وفاته .

وفى بلاسكو ايبانيث يتمثل لنا الروائى المقتدر ، ولكن اقتداره لا يكاد يتجاوز بيئته الصغرى التى يعرفها والجو الذى يتنفسه (وهو فى هذه الحالة بيئة بلنسية وريفها وما يجاورها من المدن المطلة على شاطىء البحر المتوسط) ، فاذا خرج عن جوه ــ وكثيراً ما كان يفعل ــ بدت ثغرات الضعف فيه وغلبت عليه السطحية والتسرع . ولهذا فقد كان خير رواياته هو ما عمد فيه الى تصوير بلده بلنسية وريفها وحدائقها ووصف حياة مزارعيها وبحارتها وصياديها . ومن أمثلة هذه الروايات « الكوخ La barraca »(١٨٩٨) ، و « بين أشجار البرتقال Entre naranjos » (١٩٠٠) و « وقصب وطين Canas y barro » (١٩٠٢) ، حيث نرى ذلك التصوير الحى الدقيق لريف بلنسية وحياة أهلها . واولى هذه الروايات « الكوخ » تعتبر حقاً من أروع الأعمال القصصية ، وفيها نرى كيف يتلاحم الوصف الشعرى لمروج بلنسية وحدائقها وبحيرتها (التى لا تزال تحمل اسمها العربى : La Albufera) بأحداث الرواية التى لا تزال فى تصاعد مستمر حتى تنتهى بالمأساة التى لا نرى منها مفراً .

ولايبانيث روايات حاول فيها أن يخرج عن نطاق بيئته وكان له فيها بعض التوفيق مثل رواية « الكاتدرائية La catedral » (١٩٠٣) التى جعل أحداثها تدور فى طليطلة وعلى مشهد من كنيستها العظمى ذات الطراز القوطى ، و « القبو La bodega» (١٩٠٥) التى تقع أحداثها فى شريش وبين معاصر خمورها المشهورة و « دماء ورمال Sangre y arena » (١٩٠٨) التى تصور حياة أحد مصارعى الثيران . ولكن هذه الروايات التى لم يكن بلاسكو ايبانيث قادراً على تمثل أجوائها وتعرف دخائلها كشفت عن سطحيته ومعالجته لقصصه فى سرعة وبُعدٍ عن الدراسه العميقة الفاحصة . وفى هذا المظهر نرى كيف يبتعد ايبانيث عن منهج الطبيعيين فى دراسة كل ما يكتبون عنه وتعمقه على نحو « علمى » دقيق . هكذا كان يفعل جالدوس فى تصويره لأجواء مدريد وطبقاتها الدنيا ، اذ كان كثيراً مايعايش هذه الطبقات حتى يسجل حياتها عن معرفة كاملة ، وهكذا كانت تفعل باردو باثان أيضاً ، فهى تعترف بأنها دأبت يومياً على زيارة مصنع للسجاير بقرب « لاكورونيا » خلال مدة طويلة حتى تسجل كل دقائق حياة العمال والعاملات فيه حينما شرعت فى كتابة رواية تصور هذا الجو . أما بلاسكو ايبانيث فلم يكن لديه مثل هذا الصبر على معاناة تلك التجارب . فخانته ثقته فى صدق حدسه ، وأتى كثير من تصويره سطحياً يكشف عن الجهل بحقيقة مايكتب عنه . نرى ذلك فى رواية « الكاتدرائية » حيث يورد صفحات تدل على انه يجهل أبسط ما يجب أن يعرفه المثقف العادى عن طقوس الصلوات الكاثوليكية ، واشد نكراً من ذلك ما نراه فى رواية «دماء ورمال » التى لقيت نجاحاً عالمياً منقطع النظير والتى شهدناها على شاشة السينما وقد تحولت الى فيلم نال شعبية كبيرة ، ففيها من الأخطاء الجسيمة حول الدقائق الفنية لمصارعة الثيران ما يستغرب من مؤلف اسبانى وما يدل على أن ايبانيث لم يلتزم أبسط ما تقضى به نزاهة الروائى وأمانته فى تمثل ما يصوره .

من هنا نلاحظ كيف كان المذهب الطبيعى فى الرواية يسير فى خط منحدر على أيدى الجيل

التالي لجالدوس . ولعل السبب في ذلك هو أن المذهب الطبيعي سواء في فرنسا أو اسبانيا انما ولد في أحضان الطبقة الوسطى البورجوازية وكان روائيوه يكتبون لهذه الطبقة ، ولكن مؤلفين مثل بلاسكو ايبانيث كانوا يحاولون أن يكتبوا روايات « جماهيرية » ... موجهة الى الطبقة العاملة « البروليتارية » غير أنه لا يرتفع بمستوى هذه الجماهير ، بل هو يتنزل اليها ويتملق مشاعرها ، ولعل هذا هو سر نجاح بلاسكو ايبانيث وشعبيته ، ولكنه في الوقت نفسه هو موطن الضعف الأكبر فيه . فقد استطاع هذا الكاتب أن يحيط نفسه بهالة من البطولة جعلت اسمه يلمع كثيراً في خارج اسبانيا ، اذ عدوه « ثورياً » « متحرر التفكير » « عدو للكنيسة » « مدافعاً عن قضايا الفقراء والمظلومين » ، ولكن « ثوريته » كانت في كثير من الأحيان « تملقاً ديماجوجياً رخيصاً لخنزوانة الكبرياء الوطنية التي تعتلج دائماً في روح الاسباني » على حد تعبير صائب للقصصي الأمريكي **جون دوس باسوس** John Dos Passos . ويعقد هذا الكاتب مقارنة طريفة بين بلاسكو ايبانيث ومعاصره الانجليزي **هـ. ج. ويلز** H.G. Wells (١٨٦٦ – ١٩٤٦) فيقول أن الاساطير الاغريقية القديمة تحدثنا عن « ميداس » الذي كان لا يكاد يلمس شيئاً بعصاه السحرية حتى يستحيل الى ذهب . وقد كان كلا الكاتبين الاسباني والانجليزي ضرباً من ميداس ولكن على نحو معكوس ، فانهما كانا لا يلمسان موضوعاً حتى يصبح مطروقاً مبتذلاً (١٦) . وهو حكم فيه كثير من الصدق على ما فيه من قسوة قد يكون مبالغاً فيها .

ويبدو لنا هذا التملق الرخيص لأهواء الجماهير وغرائزها في ميل بلاسكو ايبانيث الى الأدب المكشوف وما يلاحظ عنده من تلذذ مريض عند معالجة المشاهد الغرامية الصريحة وبعبارات لا مواربة فيها . وهذا شيء شائع في معظم رواياته وان كان قد تجاوز الحد في روايات مثل « سونيكا الغانية Sonnica la cortesana » **التي حاول أن يكتب فيها رواية « تاريخية » يصور فيها مجتمع اقليم بلنسية القديم في أيام الصراع بين القرطاجيين والرومان ، أو رواية « تحت أقدام** فينوس A los pies de Venus » ، وهي رواية « تاريخية » اخرى أراد أن يصور بها حياة البابا العربيد أليخاندرو (اليكساندر) بورجيا . والحقيقة هي أن ثقافة بلاسكو ايبانيث المحدودة الضحلة لم تكن لتعينه على كتابة روايات تاريخية حقة كانت تتطلب من الكاتب جهداً معيناً من الاستقصاء والتحري .

على أنه مع كل تلك المآخذ فان بلاسكو ايبانيث كان على علاته روائياً قادراً على الوصول الى قمة الابداع حينما يصور ما يعرفه حق المعرفة . فرواياته التي تدور في بيئته البلنسية تُعتبر من غرر ما أنتجه المذهب الطبيعي في اسبانيا ، وفيها تلتقي روعة أوصاف المناظر الطبيعية بحرارة العاطفة وتوهجها . وهو بغير شك من أكبر أعلام الفن الروائي في اسبانيا خلال العقود الثلاثة الاولى من القرن العشرين (١٧) .

---

(١٦) انظر كتاب جون دوس باسوس : « روثينانتي يعود الى الطريق » (وروثينانتي هو جواد دون كيخوته المشهور) :
John Dos Passes : Rocinante Vuclue al camins, Madrid, 1930.
الفصل التاسع بعنوان Un midas al revés **(ميداس المعكوس) .**

(١٧) انظر مجموعة أعمال بلاسكو ايبانيث الكاملة ، ط . اجيلار في ثلاثة مجلدات ، سنة ١٩٦٤ ــ ١٩٦٥ وانظر كذلك :
C. Pitollet, Vicente Blasco Ibanez, ses romans et le roman de sa vil, Paris, 1921.
J.A. Balseiro : V. Blasco Ibanez, hombre de accion y de letras, Puerto Rico, 1935.
Ezio Levi: Figure della Letteratura Spagnola, Firenza, 1922.
وانظر كتاب بالبوينا برات : تاريخ الأدب الاسباني ٣/٤٣٦ ــ ٤٤٢ .

ويدخل الاتجاه الطبيعى فى الرواية الاسبانيةبعد بلاسكو ايبانيث فى مرحلة يمكن أن ندعوها طور « التصفية النهائية » ، ويمثل هذا ألطوررابعة من الروائيين امتدت ببعضهم الحياة حتى الخمسينيات من هذا القرن ، وكان لهم فى ايامهم حظ كبير من اقبال القراء الا أن أدبهم لم يعد له الآن الا قيمة تاريخية .

وأول هـؤلاء الروائيين **فيليب تريجـو** Felipe Taigo (١٨٦٥ ــ ١٩١٦) ، وكان من منطقة بطليوس فى غرب اسبانيا . وهو يمثل الافراط فى استخدام موضوعات الحب الجسدى والصراحة فى معالجتها ، وهو اتجاه رأيناه أيضاًعند بلاسكو ايبانيث ، ولكن تريجو جعله شغله الشاغل حتى كاد يتخصص فيما يعرف باسـمروايات « الفـراميات ذات الطابع الجنسى » . والواقع أن هذا لم يمنع كونه روائياً قديراً ، ولكنالخطر فى مثل هذا الاتجاه هو أنه سرعان ما تضيع فيه الحدود الفاصلة بين الأدب الروائى والأدبالمكشوف الذى يقصـد الجنس لذاتـه . ومن الروايات التى تمثل نزعته تلك « نساء الفردوس Las Evas del parailso » (١٩١٠) . وقد حاول بعض النقاد المحدثين أن يدفعوا عنهتهمة الكتابة عن الموضوعاتالجنسية للجنسذاته، **فساينث دى روبلس** يشيد بقدرته القصصـيةويقرنه بالكاتب والناقد الفرنسى **بول بورجيـه** (١٨٥٢ ــ ١٩٣٥) والـروائى الايطالى المعاصر **ألبرتو مورافيا** . وعلى كل حال فان ما كان يثير ثائرة الناس فى أدب فيليب تريجو على أيامه لو قورن بكثير مما يكتب اليوم لأصبح يبدو كأدب الأطفال سذاجة وبراءة (١٨) .

والروائى الثانى الذى يتمثل فيه انحسارالمذهب الطبيعى ونضـوب معينـه هو **أرماندو بالاثيوبالـديس** Armando Palacio Valdes (١٨٥٣ ــ ١٩٣٨) ، وكان يقاسـم معاصريه اهتمامهم بمعالجة المشكلات الدينية والاجتماعية،ولكنه كان يخالف أعلام المذهب الطبيعى فى أنه كان يرى أن الروائى لا بد أن يختار نماذج رواياته لامن بين الشخصيات العادية التى تضطرب فى حياة الواقع ، بل تلك التى يلاحظ فيها بعض التميزوالخروج على العادى الرتيب ، كما أنه كان أقل من رفاقه الطبيعيين تشاؤماً فى تقدير الطبيعـةالبشرية ، فقد كان فيه ميل الى السـمو بهذه الطبقية واضفاء شىء من المثالية عليها ، نرى ذلكفى الرواية التى عالج فيها قسوة حياة صيادى السمك فى المنطقة التىولد فيها وعرفها حقالمعرفة(منطقة أشتوريش فى شمال اسبانيا) ، ونعنى بها روايته « خوسيه Jose » (١٨٨٥) وفىروايته « الاخت سان سولبثيو La Hermana San Sulpicio » (١٨٨٩) التى تصـور حيـاةفتاة تدخل ديرا من أديرة الأندلس لتنخرط فى حياة الرهبنة ، وهى شابة ذات شخصية مرحةدافقة الحركة فتحيل الدير القاتم الحـزين الى شعلة متألقة من المرح والرقص والفناء ، ثم تقعللراهبة المبتدئة مغامرة عاطفية فتدرك أنهـا لم تخلق لحياة الدير ، فتنسحب قبل فوات الأوانلتتزوج الفتى الذى أحبته . ففى هذه الروايـة اللطيفة ذات اللون الوردى (مما جعلها صالحةللسينما فقدمت على الشاشة مرتين) لا نرى قوة تصوير الطبيعيين ولا معالجة للأزمات النفسيةعلى طريقة جالدوس أو باردو باثان ، وانما قصة خفيفة سطحية يحاول المؤلف أن يتجنب فيها كلمساس بالقيمالاجتماعية أو الدينية البورجوازية، بل نلمس فيها دفاعاً عن تلك القيم واسباغاً لشىءمن المثالية عليها . والحقيقة أن بالاثيو بالديس وان كان قد امتدت به الحياة حتى أدرك الحربالأهلية الاسـبانية فانه كان قد اسـتنفذ طاقته القصصية فى السنوات الاولى من القرن العشرينحينما كان معاصروه يضعونه فى مصـاف كبار

---

(١٨) عن فيليب ترجو انظر كتاب بالبوينا برات المشار اليه٣/٤٤٢ ــ ٤٤٣ .

الروائيين الروسيين ، ولم يعد له فى سنواته الأخيرة الا أن يعيش على رصيد أمجاده الماضية (١٩) .

وقد برز هذا الاتجاه الى التعبد بتلك القيم الاجتماعية والدينيه التقليدية الى حد التعصب والهوس فى روائى آخر يعتبر من بقايا المدرسة القصصية السابقة التى انتهت الى التحجر ، وهو البرشلونى **ريكاردو ليون** Ricardo Leon (١٨٧٧ ــ ١٩٤٣) . وكان شاعراً قصاصاً بدأ فى نشر أول انتاجه منذ السنوات الاولى لهذا القرن . وكان يظهر فى انتاجه مدى تأثره بالأدب الاسبانى القديم . ولكننا الآن بعيدون عن الطابع الانسانى المتكامل الذى كان يميز خوان فاليرا ، بل نرى أنفسنا ازاء استاذ مدرسي « يصنع »شعره وقصصه صناعة فنية يحككها ويتقن صياغتها . ومن أول أعماله الروائية « سلالة الأشراف Casta de Hidalgos (١٩٠٨) حيث نجد موضوعاً طالما استهوى الكتاب الاسبان ، وهو الصراع بين الحب الدنيوى البشرى والحب الالهى ، غير ان المؤلف هنا ــ على عكس فاليرا ــ يحل العقدة مصوراً انتصار الحب الصوفى والقيم المسيحية .

ومن رواياته التى تسير أيضاً فى هذا الاتجاه« قلعة الشفريين Alcala del os Zegries » (١٩٠٩) ، وموضوعها تاريخى مستمد من تاريخ غرناطة الاسلامية فى الفترة الأخيرة التى انتهت باستيلاء الملكين الكاثوليكيين على آخر معاقل الاسلام الأندلسى . وهى رواية يبدو فيها التعصب الكاثوليكى فى أجلى صوره . وكأن ريكاردو ليون كان يرى فى نفسه مبعوث العناية الالهية للدفاع عن « القيم المسيحية » ضد عرب الأندلس . أما الاسلوب فهو « حجرى » الطابع حاول فيه المؤلف أن يقلد اسبانية القرن السابع عشر فى خطابية رنانة اصبحت لا تثير الآن الا السخرية أو الرثاء . والغريب أن هذه الرواية كان لها من الذيوع والانتشار ما جعلها تطبع خمس عشرة مرة حتى سنة ١٩٥٣ أى على مدى نحو أربعين سنة . ولعل السبب فى ذلك أنها كانت تغذى المشاعر الوطنية الغوغائية خلال النصف الأول من القرن العشرين ، وهى الفترة التى وافقت الصراع السياسى العنيف بين الأحزاب ، حتى انفجر أخيرا فى الحرب الأهلية الاسبانية .

ولريكاردو ليون روايات اخرى تدور حول موضوعات تاريخية ، وكلها على هذا النمط : تمجيد للماضى الاسبانى ، وتمدح رخيص بمآثره ، ودفاع قصير النظر عن اخطائه ، ومهاجمة لمن اعتبرهم المؤلف خصوم اسبانيا الكاثوليكية من مسلمى الأندلس الى الانجليز البروتستانت ، بل حتى للهنود الحمر الأمريكيين .

وقد أدرك هذا الكاتب الحرب الأهلية الاسبانية (١٩٣٦ ــ ١٩٣٩) ، فنصب نفسه ناطقاً بلسان جيوش **فرانكو** المنتصرة . وكانت نظرته الروائية الى تلك الحقبة من تاريخ اسبانيا الحديث لا تختلف عن نظرته الى تاريخها القديم ، اذ نجد فى أعماله نفس الخطابية الرنانة والتملق البغيض للنظام الحاكم وما يمثله ــ فى نظره ــ من انتصار القيم التقليدية المحافظة . ويبدو ذلك فى روايتيه « الأحمر والأصفر Rojo y gualda »(رمز الى لونى العلم الاسبانى) (١٩٣٥) و « المسيح فى نار الجحيم Cristo en los infiernos » (١٩٤٣) . والاولى فى مهاجمة الحزب الجمهورى الذى كان عليه أن يتجرع مرارة الهزيمة فى الحرب الأهلية ، والثانية فى وصف هذه الحرب من وجهة نظر المنتصرين .

---

(١٩) عن بالاثيو فالديس انظر كتاب بالبوينا برات ٣/٤٣٢ــ ٤٣٥ ، وقد نشرت اعماله الكاملة فى مدريد ١٩٥٦ .

ويقول الناقد **ايجليسياس لاجونا** عن هذا الروائي في عبارة ساخرة : « لقد كان ريكاردو ليون لسوء حظه موظفاً شريفاً من موظفي بنك اسبانيا ، ويبدو انه لم يأنس في نفسه الجرأة لاختلاس أموال هذا البنك ، فقرر أن يستولي عليها بطريقة أكثر نزاهة وهي استثارة المشاعر القومية الاسبانية عن طريق مهاجمة العربي والانجليزي والهندي وكل من شاء سوء حظه له أن يعترض سبيله » (٢٠) .

ويقول أيضاً ان من المفارقات أن جماهير القراء كانت تنتظم صفوفاً حتى تستطيع أن تشترى آخر رواية لريكاردو ليون . أما الآن بعد نحو ربع قرن فقط على وفاته فان رواياته تأخذ موقعها في آخر صفوف الانتاج الروائي تنتظر من يجرؤ على شرائها . وفي هذه العبارة اشارة الى مدى تطور الأذواق في اسبانيا المعاصرة وتحولها النهائي عن هذا الكاتب وأمثاله ممن كانوا يعنون شيئاً في زمنهم ، ولم يعد الآن لأعمالهم مكان .

وتنتمي الى هذا النوع من الروائيين الملتزمين بالقيم التقليدية المحافظة الكاتبة **كونتشا اسبينا** Concha Espina (١٨٧٧ — ١٩٥٥) ، وهي أيضاً تمثل المدرسة الطبيعية في طورها النهائي . وكانت من مدينة سانتاندير الساحلية التي أخرجت لنا من قبل أحد الأعلام الأوائل للمذهب الطبيعي وهو بيريدا الذي عرضنا له فيما سبق . وبالفعل تبدو لنا روايات كونتشا اسبينا كما لو كانت صياغات جديدة لنفس الموضوعات التي طرقها بيريدا من قبل بما فيها من تصوير لبيئة بلدها وسكانها . وعلى الرغم من أن الحياة قد امتدت بهذه المؤلفة الى خمسينيات هذا القرن فقد كان في معالجاتها لهذه الموضوعات خطابية وتكلف موروثان عن اسلوب القرن التاسع عشر ، وكذلك ايديولوجية رواياتها وثيقة الصلة أيضاً بذلك التراث الاسباني التقليدي ، فهي تمثل التزمت الكاثوليكي بكل تعصبه وجموده ، وهي من هذه الناحية تشبه ريكاردو ليون ، ولو أنها أكثر حرارة وأقل تكلفاً منه . فالحق أنها كانت أكثر أمانة ونزاهة وأصدق اقتناعاً بالقضية التي كانت تدافع عنها ، ولهذا فقد اعتبرها الجمهوريون اليساريون منذ أن وصلوا الى الحكم في سنة ١٩٣٠ خصماً له خطره ، وحينما نشبت الحرب الأهلية بعد ذلك بست سنوات كانت في بلدها سانتاندير التي سقطت في أيدي الشيوعيين وتعرضت حياتها للخطر حتى استنقذها ابنها الأديب والصحفي المعروف اليوم فيكتور دي لاسرنا ، وان كان الشيوعيون قد أعدموا لها ثلاث روايات مخطوطة كانت في طريقها الى النشر (٢١) .

ولم تكف كونتشا اسبينا عن الكتابة حتى آخر حياتها . ومن آخر أعمالها الروائية « المؤخرة Retaguardia » (١٩٣٧) و « الاجنحة القاهرة Las alas invencibles (١٩٤٠) و « القمر

---

(٢٠) انتونيو ايجليسياس لاجونا : الرواية الاسبانية في ثلاثين عاما :

Antonio Iglesias Laguna: Treinta anos de novela espanola, Madrid, 1969, p. 48.

وعن ريكاردو ليون انظر ايضا بالبوينا برات ٣/٤٤٣ — ٤٤٥ . وقد نشرت اعماله الكاملة في مجلدين في مدريد ١٩٤٤ — ١٩٤٥ .

(٢١) عن كونتشا اسبينا انظر :

M. Rosenberg : Concha Espina, Los Angeles, 1927.

F. Lagoni: Concha Espina y sus criticos, Toulouse, 1929.

وانظر كذلك بالبوينا برات : تاريخ الأدب الاسباني ٣/٤٤٣ — ٤٤٥ .

الأحمر » ، وكلها روايات تمضى أحداثها خلال الحرب الأهلية وتصور تجاربها خلالها فى اسلوب ينبض بالقوة والحرارة .

●●●

طلائع جيل ١٨٩٨ :

« كلارين » وجانيفيت :

كان القرن التاسع عشر فى جملته يتميز بنوع من العودة المتفائلة الى القيم الاسبانية الايجابية الناتجة من تأمل الفترات المشرقة المجيدة من تاريخ اسبانيا القديم والوسيط بما فى ذلك من اعتزاز بماضى اسبانيا وثقة فى حاضرها وأمل فى مستقبل مزهر تلحق فيه بركب الحضارة الاوربية ، وفى الميدان الادبى كانت « الحركة الحديثة El Modernismo » قد جددت اسلوب الكتابة شعراً ونثراً مضيفة عليها طابعاً انسانياً « كوزموبوليتيا » بفضل هذه النفثة التى بث بها الأديب الامريكى اللاتينى « **روبن داريو** Ruben Dario » (٢٢) روحاً جديدة فى الآداب الاسبانية . غير أن نهاية هذا القرن تميزت باتجاه مضاد لذلك : اتجاه تتوتر فيه حساسية الأدباء نحو الجزئيات الصغيرة ونحو الانطواء الذاتى على أنفسهم ، ويبدو فيه الموقف المتشائم النقدى ازاء مشكلات البلاد على نحو عنيف أقرب الى الهدم منه الى البناء .

هذا الاتجاه هو الذى سوف يتبلور بعد ذلك خلال النصف الأول من القرن العشرين لدى الادباء المعروفين باسم جيل ١٨٩٨ . ولكن قبل أن يظهر الى الوجود ذلك الجيل بدت فى جو الأدب الاسبانى شخصيتان يمكن اعتبارهما ارهاصاً وتمهيداً مباشراً له .

وأول هذين هو الكاتب **ليوبولدو آلاس** Leopoldo Alas الذى عرف باسمه المستعار « كلارين Clarin » (١٨٥٢ ـ ١٩٠١) ، وقد عرفه الأدب ناقداً واعياً ، ولكنه كان الى جانب ذلك قصاصاً ممتازاً وثيق الصلة بالمدرسة الطبيعية التى كان أبرز أعلامها معاصره وصديقه جالدوس . وأول انتاجه القصصى وأروعه هو رواية « الوصية La regenta » (١٨٨٤ ـ ١٨٨٥) التى تتمثل فيها هذه الحساسية الجديدة نحو عيوب المجتمع الاسبانى ، اذ نجد فيها وصفاً حياً مفعماً بالسخرية العميقة لحياة بلد وهمى نستطيع أن نلمح وراء رمزه الشفاف مدينة اوفييدو عاصمة اقليمية أشتوريش ، وكأنه كان فى تهكمه بمجتمع بلده انما يتهكم بكل مجتمعات المدن الاقليمية الصغيرة بما يموج فيها من مشاعر ورغبات وأهواء متضاربة ، وهو يجسم لنا فى روايته القيم الخلقيه والعرفية الثابتة التى تحكم تلك المجتمعات والعلاقات بين مختلف الطبقات على نحو ساخر يكشف عما فى تلك القيم من زيف ونفاق . وقد تناول المؤلف بالتحليل النفسي الدقيق نماذج نمطية لقطاعات من الشعب فى مدينته الوهمية تلك : رجال الكنيسة والأغنياء والتجار والبيروقراطيين ... الخ . وفى الرواية خيانة زوجية يربطها بعض النقاد بمثيلة لها فى

---

(٢٢) روبن داريو (١٨٦٧ ـ ١٩١٦) يمثل مظهراً من أول مظاهر تاثير الأدب الأمريكي اللاتيني فى الاسباني ، فقد كان شاعراً من نيكاراجوا (من جمهوريات أمريكا الوسطى) وهو يعتبر بادىء حركة ادبية قوية اصطلح على تسميتها بالحركة الحديثة : El Modernismo وقد اصطلح النقاد على جعل سنة ١٨٨٨ هي مبدأ الحركة الجديدة اذ فيها نشر داريو كتابه « أزرق Azul » وهو مجموعة من القصائد والقصص ، وقد اعتبر ثورة على تقاليد الأدب الاسبانى ، اذ نجد فيه محاولة جادة لتجديد عروض الشعر الاسباني ومناداة بمبدأ « الفن للفن » وتعبداً بالقيم الفنية والجمالية للأثر الأدبى . ويلاحظ تاثر داريو فى هذه الناحية بمذهب « البارناسيين » الفرنسيين .

« مـدام بوفارى » لفلوبير وفى « آنا كارنينا » لتولستوى، وقد اتخذها المؤلف ذريعة لكى يرسم لنا صوراً ساخرة متشـائمة لمختاف القطاعات لمجتمع مدينته .

ولكلارين رواية اخرى ما زالت لهـا حتى الآن جدة وطـراوة هى « وداعاً أيتهـا الشـاة Adios cordera » ، وهى صـفحة حنـين رقيق لحياة الناس البسيطة فى الحقول ومجتمعات الريف ، تلك الحيـاة التى أصبح عمران المدن يتهددها بالزوال ... هى قصة المواجهة الأبدية بين المدينة والريف (٢٣) .

أما الكاتب الثـانى فهـو الغرناطى **آنخل جانيفيت** Angel Ganivet (١٨٦٢ — ١٨٩٨) وكان رجلاً قلقاً حائراً ، علم نفسه بنفسـه ، فتثقف ثقافة واسعة ، واشـتغل فى السـلك الدبلوماسى فعمل قنصلاً لبلاده فى جهات بعيدة ، ولعل رحلاته الكثيرة واقامته الطويلة فى الخارج كانت مما جعله يتأمل مشكلات بلاده بالبعد الكافى لكى يكون تصوره لها اسلم وحكمه عليهـا ادق وانفذ . وقد انتهى بـه القلق والاضـطراب الى الانتحار وهو فى السادسة والثلاثين من عمره . ولجانيفيت رواية طويلة رمزية اتخذ بطلاً لهـا شخصية خرافيـة أطلق عليهـا اسـم « بيونيد Pio cid » وأودعها على لسان بطله كل آرائه وايديولوجيته فى تحليل أسباب فساد الأوضاع فى اسبانيا وإبان ما رأى أنه طـريق الخلاص . وهى رواية مثيرة للاهتمام من الناحية الفكرية ، ولو أن المؤلف وسمها بسمة تعليمية ، فجاءت صفحات كثيرة منها وكأنها مقالات مستقلة حول مختلف الموضوعات .

وكتاب جانيفيت الآخر « آراء اسـبانية Idearium espanol» (١٨٩٧) يسـتحق منا وقفة قصيرة ولو أنه لا يدخل مباشرة فى باب الفن الروائى ، لما يمثله من اقبال الفكر الاسبانى على تحول شامل . فهو يفتح صفحة جديدة فى محاولة لكتابة تاريخ نقدى لاسـبانيا ، وفيـه دراسة مركزة جديرة بالاعجاب لمشكلة اسـبانيا القومية التى كانت تقترب آنذاك من نقطة الانفجار . ولسنا نجد فى هذا الكتاب ما اعتدنا أن نراه فى كتب معاصريه من تغن فارغ ديماجوجى بما سموه « الأمجاد الاسبانية الماضية » بل هو مجموعة من التأملات الدقيقة الفاحصة لوجوه النقص والعيوب التى أدت باسـبانيا الى الاضمحلال والتخلف . غير أن الكتاب ليس مجرد نقد سلبى هدام ، بل فيه أيضاً تقدير لفضائل الجنس الاسبانى وطاقاته وامكان اصلاح أحوال البلاد على أساسـها . والأحكام العامة التى يستخلصها المؤلف من تاريخ اسبانيا القديم والوسيط والحديث تدل على نظر نافذ وعقلية ممتازة . وفى الكتاب آراء أدبية وفنية ذات قيمة كبرى . ولعل من أهمها هو لمحة لعصب رواقى زهدى فى حياة الفكر الاسبانى : عصب يمتد من « سينيكا » الرومانى القرطبى ويجرى عبر حضـارة الأندلس الاسـلامية بزهادهـا ومتصوفتها مستمراً حتى العصر الحديث . وكذلك اشارته الجديرة بالنظر الى اهميـة الدلالة التى ترمز اليها بعض روائع الأدب الاسـبانى مثـل « دون كيخوتى » لسيرفانتيس و « الحياة حلم » لكالديرون وما تمثله فى حياة الشعب الاسبانى ، والى أن الفكر الاسبانى يتميز بالميل الى الارتجال والنظرات اللماحة النافذة أكثر من ميله الى الفكر

---

(٢٣) عن كلارين انظر المقدمة التي كتبها الناقد الاديب خوان انتونيو كابيثاس Juan Antonio Cabezas لطبعـه اعمالـه المختارة Obras Selectas ط . مدريد ١٩٤٧ ، وانظر كتاب :
A. Brent: Leopoldo Alas and "La regenta", 1951.

وكذلك بالبوينا برات ٣/٤٥١ — ٤٥٣ .

المنطقى المرتب . وهذا هو الذى أدى الى أن يبلغ الفكر الاسبانى قمته فى شخصيتين واتجاهين : رواقية سينيكا ورمزية كالديرون (٢٤) .

•••

جيل ١٨٩٨ :

سنة ١٨٩٨ ليست الا رمزاً كبيراً فى تاريخ اسبانيا شعباً والاسبانية ثقافة . ففى هذا التاريخ كانت تصفية بقايا الامبراطورية الاسبانية وكارثة الهزيمة أمام الولايات المتحدة الأمريكية فى مياه البحر الكاريبى والشرق الأقصى والمحيط الهادى . وترتب على ذلك أن فقدت اسبانيا آخر ما بقى لها من مستعمرات : كوبا والفلبين وجزيرة جوام ، والحقيقة أن فقد هذه المستعمرات لم يكن فى حد ذاته شيئاً ذا خطر ، فان امبراطورية اسبانيا التى لم تكن الشمس تغيب عنها كانت قد انهارت من قبل خلال الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، حينما ظفرت بلاد أمريكا اللاتينية باستقلالها ، وهى قارة كاملة تزيد فى المساحة والموارد أضعافاً مضاعفة على ما خسرته اسبانيا فى سنة ١٨٩٨ ، غير أن هول الكارثة التى وقعت فى هذا التاريخ انما كان لما كشفت عنه من فساد السياسة الاسبانية الخارجية والداخلية على السواء ، وما أبرزته من افلاس الزعماء والقادة الذين ظلوا خلال سنوات طويلة ينصبونها مزايدات وطنية فى مهاتراتهم التى لا تنتهى ، ويعلكون ذكريات الأمجاد الاسبانية الماضية فى خطب ملتهبة جوفاء كانت كأنها المعنية بكلمة قالها **أبو العلاء المعرى** قديماً عن الشاعر الاندلسى **ابن هانى** : « رحى تطحن قروناً » . لقد مضى ساسة اسبانيا وقادتها العسكريون الى الحرب مع الولايات المتحدة وكأنهم يمضون الى نزهة خلوية أو الى حفلة من حفلات مصارعة الثيران ، وكانوا يصورون الأمر على أنه لن تمضى أيام حتى يعود اسطول اسبانيا تتوج جباه قواده أكاليل غار النصر . وبذل الجنود الاسبان المساكين أقصى جهودهم ومنتهى بطولتهم فى حرب انتحارية غير متكافئة ، وكانت الهزيمة المنكرة الساحقة ... وأفاق الشعب من آثار ذلك المخدر الذى جرى ساسته على تقديمه اليهم فى جرع كبيرة على طول قرن كامل . واذا به يحس بالخزى والعار وبمرارة الاذلال الذى لم تتعرض البلاد لمثيله من قبل .

وقذفت كارثة الهزيمة باسبانيا الى هوة من اليأس والتشاؤم العميق ، وأدى هذا الى أن يكب المفكرون على تأمل النكبة الكبرى وأن يشرعوا أقلامهم فى نقد أوضاعهم وتاريخهم وكيان امتهم فى حدة مسعورة ... فى سلبية اليمة مؤلمة . وانعكس هذا على كل الظواهر الفنية ، ففى ميدان التصوير نجد شخصية الرسام المبدع **ثولواجا** Zuloaga الذى تنطق لوحاته بمختلف سمات البؤس والتعاسة : ألوان شاحبة صفراء ، وقرى خالية مهجورة كأنما وطئتها أحذية جيش من الغزاة ، ووجوه معروقة حائلة الألوان ، ومُسُح مرفوعون على الصلبان تنطق وجوههم بالألم والقنوط ، وأبراج كنائس وحيدة شاخصة فى الفضاء القاتم الحزين !

ولم يكن هناك بد من أن تنعكس النكبة على حياة الفكر والأدب ، ولهذا فقد اتفق مؤرخو

---

(٢٤) نشرت مجموعة الاعمال الكاملة لجانيفيت فى مدريد سنة ١٩٤٣ ، نشر اجيلار وبتقديم فرنانديث الماجرو ، وانظر :
M. Fenandez Almagro; Vida y obra de Ganivet, Madrid, 1952.
M. Olmedo Moreno; El pensamiento de Ganiuet, Madrid, 1965.
وبالبوينا برات ٣/٤٥٣ ـ ٤٥٥ .

الأدب الاسبانى على أن يلمحوا فى حياته ظهـورجيل عميق الاحساس بالكارثة ، جيل اصطلحوا على تسميته باسم سنة النكبة . وقد شك بعض الباحثين فى قيمة هذا التاريخ وانكروا ان يكون قد انتج مدرسة فكرية او اتجاهاً ادبياً موحداً ،واستندوا فى ذلك الشـــك وهذا الانكار الى أن بعض أعلام من يدرجون فى جيـــل ٩٨ قد انكروا هم أنفسهم مثل تلك التسمية ونفوا ان تكون هناك رابطة تجمع بينهم . وقد يكون ذلك صحيحاً الى حد ما ، فلسنا نستطيع أن نزعم اتفاقاً كامــلاً بينهم فى طريقة التفكير ، اذ كان لكل منهم تفرده وتميزه ، غير انا لا نستطيع أن ننكر قيمة ذلك التاريخ فى كونه قد انتج لنا مجموعة من الاشخاص تختلف أمزجتهم وأذواقهم ومناهجهم فى التفكير حقاً ، ولكن كان النكبة عليهم جميعاً أثر شـديد الوقع ، بل انه حتى هذا الاتجـاه الى التفرد وتأكيد الذات انما كان قاسماً مشـتركاً بينهم جميعاً .

وفى الحقيقة كان هناك مفكرون قد تنبهوا الى سوء احوال اسبانيا قبل ان تقع كارثة ٩٨ ، كما نجد فى كتابات احـد رواد الرومانســـية الاسبانية ((**ماريانو خوســـيه لارا** Mariano Jose Larra)) (ت ١٨٣٧) ، وفى المـاضى القريب رأينا كيف اسـتطاع جانيفيت أن يتنبأ بكثير مما سيحدث فى كتابه الذى اصدره سـنة ١٨٩٦ كما أسـلفنا . وقد أدرك هذه الحقيقـة الكاتـــب المعاصر **خيمينث كابايرو** Jiménez Caballero فى كتابه ((عبقريـــة اســـبانيا El genio de Espana)) حينما قال ان اسبانيا فى الواقع لم تعان ثمانى وتسعين واحدة بل ثمانى وتسعينات كثيرة على طـول تاريخها . وقد ردجانيفيت عثرات اسبانيا ونكباتهـا الســابقة ــ واللاحقة ايضاً ــ الى ما سماه ((علة اسبانيا الحقيقية)) وهى فى نظره الفردية المتطرفة وان كان يرى فى هذه الفردية نفسها مصدراً لطاقة داخلية كبيرة لو احسن توجيهها لصالح البلاد . ومثل هذا ما عبر عنه مفكر جيل ٩٨ الأكبر **اونا مونو** فى مقالاته ((حول الطابع الشعبى En torno del casticismo)) وفى مقالاته ((عن التصوف والثقافة الانسانية De y de humanismo)) حيث نجد نفاذاً نقدياً يصـــل الى أعماق الروح الاسبانية مع تقويم لما فيها من فضائل كفيلة بأن تعيد صنع اسبانيا من جديد .

وقد اعترف **أثورين** Azorin أحد أعـلام هذا الجيل بصحة تلك التســمية التى اصطلح عليها مؤرخو الأدب الاســبانى ، وهـــو يقول فى وصف جيله هذا :

((لقد تميز جيلنا بطموح الى اعادة بنـاء اسبانيا على أساس من النقد الشـديد الحاد على درجات تفاوتنا فيها ، ومن النظر الفاحص الى حياتنـــا وعاداتنا على تفاوت كذلــك فى درجات سلامة هذا النظر)) .

اما **اونامونو** فانه يلاحظ على تفكير جيل ٩٨ مرحلتين : مرحلة اصطبغت بتفكير ذاتى اوربى الطابع ، ثم مرحلة تالية تميزت بتفكير موضوعى اسبانى خالص . اما الطابع الاوربى الذى يشير اليه اونا مونو فان تأثر المفكرين الاسبان فى مرحلته كان على وجه الخصوص **بشوبنهاور ونيتشـــه** ، ولا سيما الأول منهما فى فلسفته المتشائمة السلبية التأملية .

ومن خلال محاولة أعلام هذا الجيل طـرح مشكلات اسبانيا من جديد نرى كيف تولدت فى ظل تلك المحاولة حساســـية جديدة تعمل على اعادة تقويم قشتالة ام الوطن الاسبانى . فنحن نجد جميع أعلام هذا الجيل ، وكأنما قد ((اكتشفوا)) قشتالة من جديد ، بقراها الصغيرة المتناثرة على حقولها المترامية الغبـراء ، ومروجهـا الجافـة الموحشة : نجد ذلك عند **أثورين البلنسى واونا مونو الباسكى** الذى اتخذ من سلمنكة احدى مدن قشـتالة العريقة موئلاً ومســـتقراً له ، وعند

أنتونيو ماتشادو Antonio Machado الاشبيلي الذي استوحى كثيراً من شعره وأساطيره من ريف قشتالة ، **وباروخا الباسكي** أيضاً الذي جعل من البيئة القشتالية مسرحاً لكثير من رواياته . والحق أن الاحساس بقيم قشتالة القديمة كان تأكيداً لقومية اسبانيا الى حد بعيد ، تأكيداً ايجابياً جمع بين ممثلي جيل ٩٨ كلهم ، وقد يكون نابعاً من شعور باطني تحت منطقة الوعي لدى كثير منهم .

والى جانب ذلك نرى أزمة الضمير الديني تأخذ بمخنق هذا الجيل ، وكانت تعاليم الكراوسيين والخينيريين المتحررة قد مهدت الجو لذلك (٢٥) ، فضلاً عن الانتشار الواسع الذي قدر لمبادىء **شوبنهاور ونيتشه** الفلسفية . وتولد عن هذه العوامل اتجاه ديني متمرد لا يقنع بذلك الايمان الساذج ... ايمان العوام الذي ظلت اسبانيا تجتره طوال قرون متتابعة . ولو تأملنا موقف رجال الـ ٩٨ لرأينا كيف تجمع بينهم كلهم نزعة دينية متشككة أو على الاقل قلق ديني جامح متمرد على الأوضاع المستقرة التي استنام اليها الضمير الديني في اسبانيا خلال قرون عديدة . فأثورين يبدو شاكاً متردداً في كتابه « الارادة » ، وباروخا يعبر بصراحة عن سخطه على سلطان الكنيسة ورجال الدين في كثير من انتاجه الروائي ، وأنتونيو ماتشادو كان لا يخفي في أشعاره أنه يتعبد الى اله ايبيري رهيب السلطان ، واونا مونو ظل طول حياته قلقاً معذباً تلح عليه في جميع انتاجه تلك الأزمة التي طالما أعنتت الأرواح القلقة المتفتحة من قبله : أزمة التوفيق بين العقل والايمان ، وهي أزمة جعلته متناقضاً ينقلب بين هذا الرأي وذاك باحثاً عن ايمان يسد به فراغ روحه في جهد مضن لم ينته الى شيء . ومثل هذا الاضطراب نلاحظه أيضاً في شخصية المفكر **راميرو دي مايثتو** Ramiro de Maeztu (١٨٧٥ ـ ١٩٣٦) الذي بدأ بنزعة الحادية عنيفة ولكنه انتهى الى التمسك الحاد بالدين بمفهومه الكاثوليكي التقليدي (٢٦) .

● ● ●

اونا مونو الروائي :

كان معظم رجال جيل ٩٨ ممن تنوعت ثقافتهم تنوعاً كبيراً وأسهموا في كثير من ألوان النشاط الفكري ، وما أكثر من كان بينهم من جمع بين فنون الشعر والرواية والاقصوصة المسرحية والمقالة والنقد . ولا شك في أن شيخ هذا الجيل واستاذه الأول هو ميجيل دي اونا مونو الذي ربما كان في الوقت نفسه أبرز شخصية في تاريخ الثقافة الاسبانية المعاصرة .

---

(٢٥) في نحو منتصف القرن التاسع عشر ظهرت في اسبانيا حركة فكرية باشرت على جمهور المثقفين نفوذاً كبيراً ، وأول من بدأ هذه الحركة هو استاذ الفلسفة خوليان سانث دل ريو Julian Sanz del Rio (١٨١٤ ـ ١٨٦٩) احد تلاميذ المفكر الألماني كراوسه Krause من ممثلي اتجاه كانت الفلسفي ، وكان أبرز تلاميذ سانث دل ريو واعمقهم اثراً في معاصريه هو خينير دي لوس ريوس Giner de los Rios الذي انشأ « المؤسسة الحرة للتعليم » وهي منظمة قامت بعمل جليل من اجل التعليم ونشر الثقافة وتشجيع الأبحاث العلمية في اسبانيا في اواخر القرن التاسع عشر واوائل العشرين . واهم ما كان يميز جماعة الكراوسيين او الخينيريين هو محاولة التوفيق بين الدين والعقل واصطناع المنهج العلمي في تجديد الأفكار الدينية واصلاحها ومقاومة نفوذ رجال الكنيسة وتشجيع الاصلاحات السياسية والاجتماعة التي تستهدف تحويل اسبانيا الى بلد عصري متقدم .

(٢٦) حول جيل ٩٨ انظر بصفة خاصة

Pedro Lain Entralgo: La generacion del 98, Colecion Austral (3a ed.) Madrid, 1956.
Guillermo Diaz Plaja: Modernismo frente a 98, Madrid, 1951.

ولد **ميجيل دى اونامونو** Muguel de Unamuno فى سنة ١٨٦٤ فى بلباو عاصمة بسكاية ، فورث عن أصله الباسكى صلابة العزيمة وقوة الروح جامعاً الى ذلك ما ميز الطابع القشتالى من عنف وتناقض ، وذلك أنه استقر فى مدينة سلمنكة القشتالية واتخذها « وطناً » ثانياً له ، اذ كان يرى فيها مستودعاً للقيم الاسبانية الأصيلة . وفى سلمنكة عمل استاذا فى جامعتها ثم مديرا لها . وقد عرف طول حياته باستقلال آرائه وشدة شكيمته فى الجدل والخصومة مع سعة الافق وحدة الذكاء وطيب الخلق . وكان حر الرأى لم يتردد فى خوض العديد من المعارك السياسية معلناً عن معارضته للنظام الدكتاتورى الذى فرضه **بريمودى ريبيرا** Primo de Riveral (١٩٢٢ — ١٩٢٩) مما حمل الدكتاتور على نفيه الى احدى جزر كنارياس ثم الى فرنسا ، ثم عاد بعد ذلك الى اسبانيا فاشترك فى أحداثها وحياتها العامة حتى موته بعد انقضاء العام الأول من الحرب الأهلية الاسبانية فى ٣١ ديسمبر ١٩٣٦ .

شارك اونامونو كما قلنا فى جميع ألوان النشاط الأدبى ، فقد كان شاعراً مفكراً ناقداً كاتباً مسرحياً الى جانب عمله الأكاديمى استاذاً فى الجامعة وباحثاً . ولكن الى جانب ذلك كان له انتاج روائى يجعله من أعلام هذا الفن . وأول ما نعرفه من رواياته « السلام فى الحرب Paz en la guerra » (١٨٩٧) التى يسجل فيها ما يعرف باسم « الحرب الكارلية » مازجاً ذلك بذكريات طفولته فى المنطقة التى كانت مسرح تلك الحرب والتى شهدت مسقط رأسه (بلاد الباسك) ، والواقع أن بطل هذه الرواية ليس واحداً من شخصياتها ، وانما هى مدينة بلباو نفسها . وليست الرواية تسجيلاً لأحداث الحرب ، وانما هى تصوير لحياة الناس اليومية فى ظل الحرب ، حيث نرى الانسان معرضاً عما « يمر به » من الأحداث ، بل وعما « يفعل » الى « ما هو عليه » فى الحقيقة . ومن هنا يستطيع ان يستشعر « السلام فى الحرب » كما سجل المؤلف فى عنوان روايته .

واذا كان اونامونو قد شغلته ميادين نشاطه الكثير فانه لم يترك الفن القصصى أبداً على طول حياته . فقد كان يعود اليه بين فترة واخرى . ففى سنة ١٩٠٢ يصدر « حب وتربية Amor y pedagogia » ، ثم مجموعة قصص قصيرة بعنوان « مرآة الموت El espejo de la muerte » (١٩١٣) ، تلى ذلك رواية « ضباب Niebla » ، ١٩١٥) ، و « آبل سانتشث Abel Sanchez » (١٩١٧) ، و « العمة تولا La tia Tula » (١٩٢١) .

وفى جميع الانتاج القصصى لاونامونو نحس دائماً بالأفكار الرئيسية التى كانت تشغله وتعذبه : المعنى المأساوى للحياة (وهذا التعبير نفسه هو عنوان كتاب مشهور له أصدره سنة ١٩١٣) (٢٧) ، وشره الانسان الى الخلود ، ونظرية الخالق والمخلوق والخلق فى الفن معروضة فى صور متعددة بل ومتناقضة فى كثير من الأحيان ، فالتناقض كان سمة مميزة لتفكير اونامونو على طول حياته .

ولنتأمل مثلاً رواية « حب وتربية » ، فموضوعها من الموضوعات النمطية التى نرى مؤلفى جيل ٩٨ يلحون عليها او تلح هى عليهم ، بما ينتهى اليه طرح هذه الموضوعات من احساس

---

(٢٧) "Del sentimients tragico de la vida".

وقد ترجم هذا الكتاب الى الانجليزية

P. Smith : The Tragic Sense of Life, 1958.

بالفشل والألم والحيرة . كذلك نجد فيها صدى لتلك الأزمة التى طالما عذبت اونامونو وان كانت قديمة قدم الحياة البشرية وهى أزمة التوفيق بين العقل والدين وما يتصل بها من مشكلة الجبر والاختيار . فنحن هنا نجد رجلاً مثقفاً يؤمن ايماناً كاملاً بسلطان العلم وقوانينه ، وقد قاده هذا الايمان الى أن ما يسمى بالعبقرية شيء مكتسب يمكن تحصيله بطريقة علمية منهجية ، وهو يريد أن يطبق ذلك على ابن ولد له ، فهو يعلمه ويربيه ويعده لكى « يصبح عبقرياً » ، غير أن النتيجة تكون فى النهاية فشلاً رهيباً ، اذ أن الولد يخرج فاسداً منحرفاً وينتهى به الأمر الى الانتحار . ونحن نرى فى الرواية تأثر اونامونو بالمفكرين الذين استأثروا باعجابه خلال هذه الفترة من حياته : **بيرجسون وكيركجارد ووليام جيمس** . اذ نجد رد الفعل اليائس الحزين ضد العلم وقوانينه ومنجزاته التى ظلت خلال القرن التاسع عشر تبهر انظار الناس وتوهمهم بأن سلاح العلم موشك على أن يهيىء بين أيدى البشر قدرة يمكن أن تسامى قدرة الخالق .

وفى « آبل سانتشث » نجد اونامونو يعالج مشكلة ابدية وجدت منذ وطئت قدما الانسان هذه الأرض : مشكلة الحسد بين الاخوة : آبل وخواكين رجلان درجا وتربيا معاً كما لو كانا اخوين وصار اولهما رساماً لا بأس به ، واما خواكين فقد أصبح طبيباً مشهوراً ناجحاً ، غير انه لا الشهرة ولا النجاح استطاعا أن يخمدا جذوة الحسد الذى ينهش قلبه ازاء صاحبه الذى كان يقل عنه مركزاً ومالاً ولكنه كان أكثر حظاً من حب الناس وقبولهم . الرواية هى قصة مشكلة الحسد التى افتتحت بها قصة البشر على ظهر الأرض ، هى قصة هابيل (وآبل ليس الا صورة هذا الاسم فى الاسبانية) وقابيل التى لا يزال الانسان يجددها ويعيد تقديمها حتى اليوم فى مختلف الأشكال والصور ، وقد اتخذت فى اسبانيا بالذات على طول تاريخها أبعاداً مأساوية ، فقد كانت من مظاهرها المدمرة تلك الفردية التى طالما الح عليها مفكرو جيل ٩٨ ورأوا فيها سرا من أسرار عظمة اسبانيا وبلاء جر عليها أوخم العواقب فى الوقت نفسه . ولاونامونو فى مقدمة هذه الرواية صفحات رائعة عن الحسد باعتباره عاملاً موجهاً للنفسية الاسبانية على مر العصور . ويدهشنا فى هذه الصفحات مدى الاتفاق بين مضمونها وبين ما كتبه المفكر الاندلسى العظيم **ابن حزم القرطبى** (ت سنة ٤٥٦ هـ . / ١٠٦٣ م .) فى صفحات سبق اليها مفكرنا بنحو تسعة قرون ، وتحدث فيها عن الحسد باعتباره موجهاً للحياة فى البيئة الأندلسية بالذات (٢٨) .

اما رواية « العمة تولا » فهى قصة الامومة الخالدة عند المراة . ورواية « ضباب » عمل ادبى نمطى لجيل ٩٨ ، فهى تمثل فقد الارادة ـ وهذا موضوع أكثر كتاب الجيل المذكور من معالجته ـ والسلبية والفشل ، وتفاهة تلك الحياة اليومية الرتيبة ، و « القرف » منها . ولكن الى جانب ذلك نرى هنا نظرية اونامونو فى الرواية ماثلة فى صفحاتها الأخيرة . وذلك أننا نجد قرب نهايتها كيف ينهض البطل « اوجستو بيريث » لكى يلتقى بالمؤلف ـ أى ميجيل دى اونامونو نفسه ـ ،

---

(٢٨) انظر رسالة ابن حزم القرطبي فى فضل الاندلس ، وقد نقلها المقرى فى نفح الطيب ، نشر دار صادر ، بيروت ١٩٦٨ ، بتحقيق الدكتور احسان عباس ، المجلد الثالث ص ١٦٦ ـ ١٦٧ حيث يقول : « واما جهتنا فالحكم فى ذلك ما جرى به المثل السائر « أزهد الناس فى عالم أهله » ، وقرات فى الانجيل أن عيسى عليه السلام قال : « لا يفقد النبي حرمته الا فى بلده » ولا سيما أهل اندلسنا فانها خصت من حسد أهلها للعالم الظاهر فيهم الماهر منهم واستقلالهم كثيرا ما ياتي به واستهجانهم حسناته وتتبعهم سقطاته وعثراته ، وأكثر ذلك مدة حياته باضعاف ما فى سائر البلاد ، ان اجاد قالوا : سارق مغير ، وان توسط قالوا : غث بارد وضعيف ساقط ، وان باكر الحيازة لقصب السبق قالوا : متى كان هذا ؟ ومتى تعلم ؟ وفى اى زمان قرا ؟ ولامه الهبل ! .. » .

فيدور بينهما حديث يذكرنا بما سنراه بعد ذلك فى مسرح بيرانديللو (٢٩) ، اذ يستشير اوجستو بيريث خالق شخصيته فى عزمه على الانتحار ، فيمنعه المؤلف من ذلك ولكنه يحكم عليه بالموت على كل حال . غير ان البطل اصبح الآن متشبثاً بالحياة ، فيثور ويتمرد على من وهبه تلك الحياة ، ونرى هذا الصراع الغريب بين الحياة والموت والوهم والحقيقة فى كلمات بطل الرواية التى يوجهها للمؤلف :

« انت لا تريد ان أكون انا انا ... انت لاتريد لى الخروج من هذا الضباب . انا اريد أن أعيش ... أعيش ... أعيش ! ... ان ارى نفسى ، وأن أسمع نفسى ، وأن احس نفسى ... أن أشعر بالألم وان أحيا كينونتى . ألا تريد لى ذلك ؟ أيكون عليّ أن أموت وهماً كما عشت وهماً ؟ اذن فاسمع يا خالقى يا سيد ميجيل : انت كذلك ستموت مثلى ، ستعود انت أيضاً الى الوهم الذى منه اتيت . ستموت انت ، ستموت على الرغم منك ، وسيموت كل من يقراون قصتى ... الجميع ... الجميع ... الجميع ! ... ان يبقى منهم احد ! ... انا أقول لك ذلك ... انا اوجستو بيريث ، ذلك المخلوق الوهمى الذى اوجده خيالك ، غير انى لا ازيد فى وهميتى على احد منكم ، فانا مثلكم انتم تماماً ، وانت لا تختلف عنى فى شىء ! ... انت – يا خالقى – لا تزيد عن كونك مخلوقاً وهمياً آخر ، وقراؤك أيضاً مخلوقات وهمية لا تزيد فى شىء عليّ انا ... على اوجستو بيريث ضحيتك التى كتبت عليها الموت ! ... » .

وقد اثارت هذه الرواية ثائرة النقاد التقليديين ، اذ لم يستطيعوا أن يفهموا ما يرمى اليه اونامونو من اشارة الى كون هذه الحياة ضرباً من اللغو والعبث والوهم ، ومن نظرة يستحق معها المفكر الاسبانى الكبير ان يجعل فى طليعة المبشرين بما أصبح يدعى الآن « مسرح العبث » – وما هو فى الحقيقة من العبث فى شىء ، بل هو الجد كله – ، واقبل عليه هؤلاء النقاد يتهمونه بانه خرج على تقاليد الكتابة الروائية وكسر قوانينها المتواضع عليها وبأن روايته تلك لا يجوز أن تعد من الرواية فى شىء ، وقبل اونامونو تحديهم فى سخرية واستخفاف ، فسلم لهم بأنه لا يكتب

---

(٢٩) كان اونامونو وبيرانديللو متعاصرين وتوفيا فى سنة واحدة (عاش الأديب الصقلي لويجي بيرانديللو Luigi Pirandello بين سنتي ١٨٦٧ و ١٩٣٦) . ولهذا فلسنا نعرف على وجه التاكيد ما اذا كان أحدهما قد تاثر بالآخر ام كان لكل منهما اتجاهه المستقل . والغريب ان رواية « ضباب » لاونامونو واولى روايات بيرانديللو التي نرى فيها بوادر تجديده الثورى المسرح ومبادىء نظريته فى الفن ، وهى رواية « السيدة فرولا والسيد بونزا » وهي التي ترجمت الى الانجليزية بعنوان « انت على حق .. اذا كنت ترى ذلك Right are you if you think so » نقول ان الروايتين ترجمتا الى تاريخ واحد (١٩١٥) . ونحن نعرف ان بيرانديللو كان قد بدأ انتاجه الأدبي كاتباً واقعياً ، ثم تعاونت عوامل كثيرة فى حياته منها الأزمات المالية التي تلاحقت عليه فيما بين سنتى ١٩٠٠ و ١٩١٨ واصابة زوجته بالجنون على أن تنتج ذلك التحول العميق فى أدبه ، فادت به الى الاقتناع بسخف الحياة وعدم جدواها ووهميتها وامكان انقسام الشخصية البشرية الى حقيقتين كلتاهما ممكنة على حد سواء ، والى امكان تغير الشخصية بل واستحالتها الى شيء آخر ، مما يجعل الشخصيات الوهمية التي يبتدعها خيال الفنان أكثر حقيقة وأقل وهماً من الشخصيات « الحقيقية » الحية ، ونسبية الحقائق او ما نؤمن انه حقائق . ونحن نرى ذلك فى المسرحية الاولى التي أشرنا اليها وكان قد كتبها قصة ثم حولها الى عمل مسرحي فى ١٩١٧ . ونرى نظرية بيرانديللو فى سخف الحياة البشرية ولغوها فى روايته « قواعد اللعبة » (١٩١٨) والحدود غير الواضحة بين العقل والجنون فى « انريكو الرابع » (١٩٢٢) والهوة الهائلة التي تحول بين تفاهم الأفراد فى « ست شخصيات فى البحث عن مؤلف » (١٩٢١) ومثل هذا المفهوم للحياة بحكم أنه يقوم على متناقضات الحياة لا يمكن أن يعبر عنه فى صورة منهجية ، ففلسفة العبث واللغو التي كان بيرانديللو من أول روادها لا بد أن تكون بدورها متناقضة متضاربة .

رواية (Novela) وانما يكتب (Nivola)وهو لفظ ساخر لا معنى ولا ترجمة له ، وانما هو كلمة اخترعها مفكرنا اختراعاً ، وكأنه «كاريكاتير »لمفهوم النقاد من لفظ « الرواية » .

وبعد ، فقد كان اونامونو هو فحل ذلك الجيل المسمى بجيل ٩٨ وممثله الأكبر ، واذا لم يكن قد أولى الفن الروائى كل اهتمامه اذ شغلته عنه نواحى نشاطه الجم الخصيب فانه قد ترك فى هذا الفن أيضاً صفحات خالدة هز فيها الأذهان بقوة وعنف وأخرجها من الرتابة والتبلد ، وفنه القصصى يعد من أول ردود الفعل العنيفة ضد المذهب الذى كان سائداً فى الرواية وهو المذهب الواقعى الطبيعى ، وأبرز المحاولات الثورية لاخراج الفن القصصى من رتابة الطبيعيين وضيق افقهم المنزايد الى عالم وأسع يفسح فيه المجال لمعالجة المشكلات الفكرية والفنية بشكل فلسفى عميق . وهو فى الجملة خلاصة للثقافة الاسبانية وقمة من قمم الأدب الانسانى فى القرن العشرين (٣٠) .

•••

أثـــورين :

« **أثـــورين** Azorin » ليس الا اسماً مستعاراً كان يستخفى من ورائه هذا الكاتب الفحل من أعلام جيل ٩٨ ، واسمه الحقيقى « **خوسيه مارتينث رويث** José Martinez Ruiz » (١٨٧٤ ـ ١٩٦٧) ، وكان مولده فى قرية من قرى شرق اسبانيا لا تزال تحمل اسمها العربى : « مُنَوَّر Monovar » من أعمال لقنت Alicante احدى الموانىء المطلة على البحر المتوسط ، وكانت نشأته الاولى فى قرية اخرى من قرى هذه المنطقة هى « Yecla » التى عرفها العرب باسم « يكّة » التى اخرجت لنا على أيام الموحدين شاعراً ووشاحاً مشهوراً . وانما نبهنا الى ذلك لما نلاحظه من الأثر العميق الذى خلفته دائماً بيئة هذه المنطقة بجوها الدافىء البديع وريفها الخصب الأخضر وبساتينها الجميلة الوارفة التى يغمرها الضوء الساطع والألوان الزاهية على أدب شعرائها وكتابها فى القديم والحديث . هى منطقة كانت الطبيعة فيها كريمة مع أهلها فقدمت اليهم من خيرات البر والبحر كل ما يدفع الحاجة ويسر الناظر ويمتع النفس ويبعث فى الروح شعوراً من السكينة والراحة وحب الحياة وقوة الاحساس بالجمال . لأمر ما كانت هذه المنطقة على عهد الاسلام فى الأندلس هى التى أخرجت لنا طائفة من الشعراء والكتاب لم يتخذوا من أدبهم حرفة ولا مكتسباً ، بل أخذ بألبابهم جمال الطبيعة فوقفوا طاقاتهم الأدبية على وصفها وتمثلها والتعبير عن تجاوبهم مع ألوانها وأضوائها وظلالها سواء فى مظاهرها الكبرى أو جزئياتها الدقيقة الصغيرة ، من أمثال **ابن خفاجة وابن الزقاق وابن غالب الرصافى** . وسنرى فى أثورين وغيره من ادباء هذه المنطقة كيف يكون للبيئة سلطان قاهر على الذين يعيشون فيها فتسم أدبهم بميسم واحد مع توالى العصور وتداول الدول وتباين اللغات والثقافات .

---

(٣٠) نشرت أعمال اونامونو الكاملة (ط . غرسيه بلانكو) فى ١٦ مجلداً فى سنة ١٩٥٨ . وانظر عنه بصفة عامة : Arturo Barea : Unamuno, 1952 وعن فنه القصصي بصفة خاصة انظر المقدمات التي كتبها لرواياته ، اذ فيها تحليل دقيق لمنهجه فى كتابة القصة ، بل انه أفرد لذلك كتاباً خاصاً بعنوان : Como se hace una novela « كيف تكتب الرواية » سنة ١٩٢٧ ، وانظر كذلك الفصل الطويل الذى اختصه بل ايوخينيو دى نورافي فى كتابه « الرواية الاسبانية المعاصرة » :

Eugenio de Nora : La novela espanola contemporanea, Madrid, 1962.

على أننا أشرنا من قبل الى أن من آثار نكبة١٨٨٩ علىادباءجيلها أنها وجهتهم الى «اكتشاف» أرض قشتالة مهد القومية الاسبانية ونواة اسبانياالاولى . ولم يكن أثورين بدعاً فى ذلك ولكن نظره الى قشتالة كان من خلال هذه الحساسيةالجديدة القديمة التى وهبته اياها بيئته الاولى . فعرفه النصف الأول من القرن العشرين وصافاً وناقداً يتأمل طبيعة اسبانيا وتاريخها الأدبى . ويعيد النظر فيه ويقوم شخصياته الماضية منجديد تقويماً قد يكون فيه كثير من الذاتية ولكن فيه أيضاً طرافة وأصالة .

والى جوار ذلك كان لأثورين نشاطه فىالكتابة الروائية ، ومن أول انتاجه فى هذا الميدان رواية « الارادة La voluntad » (١٩٠٢) ،وهى رواية يدل عنوانها على موضوعها فقد رأينا كيف ألح كتاب هذا الجيل على الحديث عن تلكالسلبية التى انقاد لها الشعب الاسبانى ازاء محنته والتى كانت فى نظرهم نوعاً من « فقدالارادة » والاحساس العميق بالفشل الذى يشل كل حركة . وفى هذه الرواية لا نكاد نجد أحداثاً ،وانما الذى يستغرق معظم صفحاتها هو الوصف : وصف المناظر الطبيعية ، وتصوير الحياة التىتمضى فى المدن الصغرى بطيئة متثاقلة . ولكن احساس الكاتب معلق بكلالتفاصيل الجزئية مهمابدت تفاهتها ، وهو يسكب على هذه التفاصيل من الحب وانتفاضة الشعور ما يجذب نظرالقارىء ويستحوذ على اهتمامه بكل سكنة وحركة . وقد جعل أثورين مسرحها واحداثهاالبالغة القلة فى بلدة « يكّـة » التى قضى فيها سنوات صباه ، ولكنه قصد الى أن يتخذ من هذهالقرية رمزاً يقدم فيه خلاصة لكل مدن اسبانيا الصغيرة فى مستهل القرن العشرين ، تلك المدنالريفية النائية التى لا يكاد يحدث فيها شىء والتى تخلد الى حياتها الرتيبة الهادئة مديرة ظهرها لكلما يحيط بها وكأنها فى غيبوبة حالمة .

وقد أتبع أثورين هذه الرواية بكتابينآخرين : « أنتونيو أثورين » (١٩٠٣) ؛ و « اعترافات فيلسوف صغير Confesiones de un pequeno filosofo » (١٩٠٤) ؛ واسلوبه فيهما هو نفس اسلوبه فى روايته الاولى . وهو يضع نفسه محوراً رئيسياً للكتب الثلاثة ؛ فهى أشبه بسيرة ذاتية يحدثنا فيها عن سنواتطفولته وصباه ، ولكنه حديث يختلف فى اسلوبه عما جرى عليه الواقعيون الطبيعيون فى وصفهممن موضوعية واهتمام بالطابع المميز لكل بيئة ، اذ ان أثورين ــ شأنه فى ذلك كشأن كل كتابجيله ــ ذاتى فى كتابته ونحن نحس دائماً بما يفرغه من شعوره على الأشياء ، حتى انه ليتعاطفمعها ويكاد يتحد بها .

وهكذا نرى فى أثورين المصور الانطباعىالذى يهتز كيانه أمام الأشياء التى تبدو فى الظاهر تافهة صغيرة ، فاذا بها تمثل أمامنا وكأنما دبتفيها الحياة . أثورين فى الحقيقة شاعر وان كان كل أدبه نثراً ، ونحن نحس بهذه الروح الشعريةفى الايقاع البطىء المنغم لوصفه تلك الأشياء الصغيرة ، ولننظر مثلاً الى هذه الفقرة التى نجدمن أمثالها كثيراً فى نثره :

« ساعة الحائط القديمة تحتل مكانها منالقاعة الواسعة ، وجدران القاعة مغطاة ببلاطات الزليج البيضاء والسوداء . لقد صحبت الساعةالقديمة برنينها الموقع الذى لا يكل أجيالاً من الناس : ثلاثة ... أو أربعة ... أو ستة . ليست هذه الساعة مجرد آلة توقيت جامدة ، بل هى فرد من أفراد هذا البيت ، فهى ترافقالاسرة بدقاتها التى لا تنتهى ليل نهار ، وخلال كل لحظات الحياة ، وما أكثر ما شخصت اليها على طول قرنين من الزمان ــ أبصار الصغار والكبار . أما الصغار فكانوا ينظرون اليها فىفضول واعجاب ، وأما الكبار ففى حزن لعله ممتزج بشىء من غضب . ربما كان لدى الصغاروهم ينظرون اليها شعور يهمس اليهم : هذه

الحياة تتفتح أمامنا . ترى كم عدد الساعات التى قدر لهذه الآلة الدقاقة أن تسجلها لنا فيما نستقبل من حياة ؟ أما الكبار فلعلهم كانوا يفكرون :الحياة بالنسبة لنا تشرف على النهاية ! . . . ما أقل ما بقى لنا من ساعات الحياة فى رنات هذه الآلة ! . . » .

أثورين كما نرى يسكب شاعريته على هذه الأشياء الصغيرة ، وهو الأديب القوى الاحساس بالألوان والأصوات ، وهو يحسن اختيار الألفاظ المعبرة، ولكن فى غير تأنق متعمل ولا بلاغية طنانة .

ونلاحظ فى نثر أثورين الحاحاً على مشكلة الخلود واحساساً قوياً بعنصر الزمن . وقد رأينا طرفاً من ذلك فى نفس الفقرة التى اقتطفناها من احدى رواياته . وفى « اعترافات فيلسوف صغير » نجده يحدثنا عن سنى طفولته الاولى فى قريته التى « يزيد فيها الوقت على حاجة الناس » ، غير أنه يذكر أنهم كانوا لا يكفون عن مساءلته وحسابه اذا عاد الى منزل اسرته متأخراً . ويعلق على ذلك قائلاً : « متأخر على ماذا ؟ ولماذا ؟ أى مهمة جليلة كانت تنتظر منا تأديتها حتى نحاسب على الدقائق مثل هذا الحساب العسير ؟ أى قدر خفى فرض علينا حتى يوجب علينا أن نتدبر لحظاتنا ونحكم تقدير انفاقها لحظة لحظة فى مثل هذه القرى الشهباء التى لا تند فيها حركة ؟ لست أدرى ولكن الذى أدريه هو أن تعبير « الوقت متأخر » الذى طالما سمعته فى طفولتى قد أصبح هو العامل الأساسى الموجه لحياتى ، وكلما نظرت الى الماضى تولانى قلق لا أعرف تفسيراً له . قلق من أننى تأخرت . . . تأخرت فى القيام بشىء لا أدرى ما هو ! . . . هو قلق رهيب وهم يجثم على صدرى كأنه حمى ، وأنا أرى تتابع لحظات الحياة تمر من بين يدىّ لحظة بعد لحظة » (٣١) .

وقد كان هذا الاحساس بوطأة الزمن وتسرب الوقت من حياة الانسان نتيجة لتشبث بالحياة . . . تشبث يدل على الحب رغم ما يجده المرء فيها من ألم . وظلت مشكلة الزمن ماثلة فى كل انتاج أثورين الخصيب طوال حياته التى كادت تتم قرناً من الزمان ، فقد كان آخر من مدت له الحياة من جيله اذ لم تأته منيته الا منذ بضعة سنوات ، فى سنة ١٩٦٧ (٣٢) .

● ● ●

بيوباروخا :

اذا كان اونامونو هو مفكر جيل ٩٨ ، وأثورين هو كاتبه الأول ، فان **بيوباروخا نيسى** Pio Baroja y Nessi (١٨٧٢ ــ ١٩٥٦) هو روائيه الأعظم بغير منازع ، وهو يعد كذلك من أبرز الكتاب القصصيين فى آداب اللغة الاسبانية كلها .

---

(٣١) من الطريف أن نلاحظ كيف تمثل قوة الاحساس بالزمن وبمشكلة الموت والفناء مرتبطة بالطبيعة ومظاهرها عند طائفة من شعراء الطبيعة العرب الذين عاشوا فى تلك المنطقة من شرق الأندلس (بلنسية واقليمها) ونضرب على ذلك مثلاً بقصيدة رائعة لابن خفاجة الشقرى (ت سنة ٥٣٣ هـ/١١٣٩ م) فى وصف الجبل تتردد فيها نفس المعاني التي ترد بكثرة فى نثر أثورين (انظر هذه القصيدة فى ديوان ابن خفاجة ، بتحقيق الدكتور السيد مصطفى غازى ، الاسكندرية سنة ١٩٦١ ص ٢١٦) .

(٣٢) نشرت أعمال أثورين الكاملة بين سنتي ١٩٥٩ و ١٩٦٣ فى مدريد . وانظر عنه :

L.S. Granjel : Retrato de Azorin, Madrid, 1958.

A. Krause: Azorin, the little Philosopher, University of California, 1948.

وانظر الفصل الخاص به أيضاً فى كتاب ايوخينيو دى نورا المذكور عن الرواية الاسبانية المعاصرة وكذلك كتاب ما رتينث كاتشيرو عن روايات أثورين :

José Maria Martinez-Cachero: Las novelas de Azorin, Madrid, 1960.

ولد بيوباروخا فى احدى قرى سان سباستيان عاصمة اقليم جيبوثكوا ، فهو اذن باسكى مثل اونامونو ، غير أن تكوينه الثقافى كان مختلفاًعن تكوين صاحبه وبلديه ، أونامونو كان مفكراً فيلسوفاً غزير العلم واسع الاطلاع على ثقافاتعصره فضلاً عن ألوان الثقافة القديمة ، أما بيوباروخا فقد كان هو الروائى الخالص الذى لم يخرج عن ميدانه أبداً ، وكانت معرفته بالتراث الاسبانى القديم محدودة لا تقاس بتكوين اونامونو المتين . بل كانت دراسة باروخا الاولى لا تنبىء عما سيقدر له فى مستقبله . فقد كان أبوه أحدمهندسى المناجم ، ودرس هو الطب وزاول المهنة فترة قصيرة ، كما أدار عمل مخبز كانت تمكهعمة له . على أنه سرعان ما انصرف عن هذه الأعمال ، فبدأ ينشر مقالات فى الصحف فى العقدالأخير من القرن التاسع عشر . وكانت شخصيته فى هذه الفترة المبكرة من حياته تتميز بمزيج من الخشونة والسذاجة ، وكانت له آراء متمردة على الرغم من أنه كان فى قرارة نفسه بورجوازياً . وتتضح نزعته الفردية وهوائيته المتقلبة فى كتاباته التى ترجم فيها لنفسه . وينعكس طابع جيله على شخصيته فى الحاحه على أن يصور نفسه متفردا لا تضمه وأهل عصره رابطة (فقد كان باروخا ممن أنكروا بشدة وجود ما يدعى باسم جيل ٩٨) ، وفى ثورته على المعالجة التقليدية للموضوعات المتداولة بين اهل عصره، وفى سلبيته بل واعراضه عن محاولة تفهم كثير من جوانب الماضى الاسبانى وتراثه الحضارى القديم . وقد ظهر ذلك فى كتاباته المبكرة التى نشير من بينها الى « شباب وأنانية Juventud egolatria » وفى « كهف الفكاهه La caverna del humorismo » ، ثم فى « مذكراته » التى نشرها فى سبعة مجلدات بأخرة من عمره تحت عنوان « من آخر منعطف الطريق Desde La ultima vuelta del camino » (بين سنتى ١٩٤٤ و ١٩٤٩) . وقد ذكر باروخا فى هذه المذكرات أنه — على عكس كثير من آراء نقاده — انما كان يحمل فى أطواء نفسه اتجاهاً رومانسياً كامناً . وقد يكون ذلك صحيحاً اذا فهمنا من الرومانسية لا ما فيها من رقة العاطفة والتهاب الوجدان ، وانما ما كانت تشتمل عليه من حدة الاعتداد بالـ « أنا » . . . بالذاتية المتحدية الجارحة .

كان باروخا رجلاً متشائماً فى نظرته الى الحياة ، فوجه طاقته الى السخرية منها فى مأساوية اليمة ، سخرية لم يخل فيها من تأثر بالمفكرين والروائيين الاوروبيين الذين سبقوه ، فقد كان كثير الاعجاب بالقصاصين الروس ولاسيما تورجينيف ودستويفسكى ومن الانجليز والأمريكيين بديكنز واجار الان بو ، وكان كثير القراءة للفلاسفة الألمان ولشوبنهاور ونيتشه بوجه خاص ، على انه كان مع هذه التيارات الرافدة لفنه اسبانياً أصيلاً لم يقلد أحداً ولم يخلف وراءه مذهباً أو مدرسة .

ومن أول أعماله الروائية التى تمثل اتجاهه حق التمثيل رواية « طريق الكمال El camino de la perfeccion » (١٩٠٢) التى يجمعه فيها بجيله توجيه اهتمامه الى قشتالة وبيئتها وتاريخها القديم ، فمسرح الرواية هو طليطلة عاصمة قشتالة التى استقر فيها المصور العظيم « الجريكو El Greco » (أحد أعلام العصر الذهبى فى القرن السادس عشر) ، واذا كان باروخا كما ذكرنا معرضاً عن الأدب الاسبانى القديم اعراضه عن التاريخ الماضى كله فان ما يروعنا فى هذه الرواية هو تفهمه العميق لفن التصوير القديم ، ففى هذه الرواية التى صور فيها مشاعر متناقضة من الحب الشهوانى الجارف والحب الصوفى الرفيع نرى كيف ينبض فى نفس المؤلف احساس غامر بالألوان ومشاهد الطبيعة القشتالية ، بل نرى فيها تأويلاً رائعاً لوحات الجريكو التى لا تزال تزدان بها متاحف طليطلة وكنائسها .

أما طريقة باروخا فى معالجة رواياته فانها تقوم على ما يمكن أن يسمى « تطوراً حيوياً » فى

شخصيات قصصه وأحداثها ، تطوراً نتابعه أثناءالقراءة ، فيبدو لنـا معه كما لو كنا نشـاهد القصاص وهو يرسم خطوط الرواية ويبرز سلوك شخصـياتها وتصرفاتهم ويكيف الأحداث على حسـب الاهتمام الذى تثيره فى نفس الناقد أوالمشاهد ، ولكن مجموع هذه الأحداث بعيد عن تلك المتانـة والترابـط اللذين امتاز بهما أعلام المدرسة الطبيعية مثل فلوبير مثلاً ، وهو كذلك بعيد عن تلك الطاقة والمقدرة على الارتجال السريع التى نجدها عند جـالدوس . ونجد فى روايات باروخا حركة سريعة ، بل هى فى بعض الأحيان تباغت القارىء على غير توقع ، وهو فى هذا على على طرف نقيض مع زميله من أعلام جيل ٩٨ : أثورين ذى الايقاع البطىء والمتثاقـل . والروح التى تسرى فى قصصه ـ شأنه فى ذلك كشأن كل كتاب هذا الجيل ـ هى روح من التشاؤم المرير والسخرية القاتمة الدامية .

ويقول **ثيسر بارخـا** César Barja (٣٣) أحد نقاد باروخا ان رواياته أشبه ما تكون برحلة لعل أقل ما يهم فيها هو الهدف الذى توصل اليه ، وانما المهم هو الطريق فى حد ذاته ، فهو طريق رائع منير ، ونحن نرى المؤلف فيه وهو يحيى هذا ويودع ذاك ، ويقص علينا مغامرات ، ويناقش أفكاراً ، ويتحدث عن تأملات ، ويصف لنا مناظر ومشاهد ، ويروى لنا نوادر غريبة وحكايات من كل نوع .

ونلاحظ فى باروخا أيضاً اتجاهاً الى استبعاد كل ما يوحى بتلك البلاغية الطنانة التى كانت تميز اسلوب القرن التاسع عشر ، فهو يعمد الى المعنى عن أقصر طريق ، وهو يعترف بأنه ربما ورد فى كتاباته بغير قصد تعبير من تلك التعابير المشعرة بالتأنق والتفاصح ، فاذا كرر النظر فيما كتب أسرع بحذفه أو الاستبدال به بجملة بسيطة عارية من الزينة . وهذا هـو ما جعل **ترند** Trend يصف طريقة باروخا فى الكتابة بأنها « اسـلوب الرجل الذى يكتب وهـو لابس خفـاً منزلياً The style of a man in slippers » (٣٤) .

ولعل من أكثر انتـاج باروخا تمثيلاً لفنه وعصره روايتـه « شـجرة العلم El arbol de la ciencia » (١٩١١) ، اذ نرى فيهـا نظرة المؤلف الى الحياة من حوله ، والمشـاهد الاولى من الرواية تصور لنا جو مدريد وأوساطها المختلفة فى الوقت الذى أحاط بمحنة اسـبانيا وهزيمتها فى حربها مع الولايات المتحدة سـنة ١٨٩٨ . وبطل الرواية هو « أندريس اورتادو » الذى يكاد يكون خلاصة لجيل هذه الفترة ، فهو مثقف قلق حائر الروح يشهد تدهور الأحـوال أمام ناظريه ولكنه عاجز عن فعل أى شىء . وهو يعرف ما سـتؤدى اليه هذه الحـرب ويتنبأ بمصيرها ، فباروخا يظهره فى الوقت الذى توشك فيه الحرب على النشوب وقد وجه اليه سؤال عما اذا كان يرى أن اسبانيا سائرة الى الهزيمة فيجيـب : « لا الى هزيمـة ... ولكن الـى مجزرة ! ... » . غير أن أندريس اورتادو ـ الذى يمكن أن نستشف من ورائه باروخا نفسه ـ ليس رجلاً مجرداً من المشاعر الوطنية ، فهو يعبر على هذه الصورة الوحشية فى صراحتها الخشنة عما يراه من سـلبية النـاس فى مدريد بعد وقـوع الهزيمة :

« كان أكثر ما يغيظ أندريس هو عدم مبالاة الناس بما طرق اسماعهم من أنبـاء . فقد كان

---

(٣٣) Casar Barja: Libros y autoses modernos, Madrid, 1925.

(٣٤) J.B. Trend: Perez Galdos and the Generation of 1898 (A Picture of Modern Spain), Boston New York, 1921.

يعتقد أن الاسبانى اذا كان عاجزاً عن الاسهام فى العلم والحضارة فان شعوره القومى كان فوق مستوى الشبهات ، ولكن ها هو ذا يرى الآن كيف يخيب ظنه حتى فى هذا الأمل المتواضع . لقد وصلت الأنباء بتحطيم اسطول اسبانيا الصغير فى مياه كوبا والفيلبيين ، ومع ذلك فقد ظل الناس يتسابقون الى المسارح وحفلات مصارعات الثيران كما لو لم يكن قد حدث شىء ! ... أما تلك المظاهرات التى سبقت الحرب وما تردد فيها من هتاف وصراخ فقد كانت أشبه بزبد البحر أو دخان القش ! ... » .

على هذا النحو من النقد اللاذع القاسى يتحدث باروخا على لسان بطل روايته عن أوضاع بلاده ، ولكنه نقد يشف عن روح قومية تسعى الى الاصلاح عن طريق الصراحة الخشنة والى البناء عن طريق الهدم . وكان هذا دأب جيل باروخا كله .

والحقيقة ان هذا النقد الذاتى الصارم ليس شيئاً جديداً فى تاريخ الفكر الاسبانى — ونحن حينما نتحدث عن هذا الفكر نضم اليه فى غير تردد الفكر الأندلسى العربى — فنحن نجد مثيلاً له على عهد الاسلام فى الأندلس لدى طائفة من المفكرين عاصروا محنة من أكبر محن الاسلام الاندلسى ، وهى الفتنة البربرية التى ذهبت بخلافة بنى امية فى الأندلس فى أوائل القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ... هذه الطائفة التى كان من اكبر أعلامها المؤرخ ابن حيان والمفكر ابن حزم والشاعر ابن شهيد هى التى يمكن أن نعتبرها جيل ٩٨ على عهد دولة المسلمين فى الأندلس . وقد أدى بهؤلاء شعورهم القومى وولاؤهم لبلادهم الى توجيه أقسى ضروب النقد لأوضاع امتهم على النحو الذى نراه عند هذا الجيل من المفكرين الاسبان بعد ذلك بثمانية قرون . ويكفى أن نورد من أمثلة هذا النقد الذى يتفق على نحو غريب مع عبارة باروخا التى اقتطفناها ما قاله ابن حيان القرطبى ، وقد ساقه أيضاً على لسان أمير قشتاله :

« كنا نظن أن الدين والشجاعة والحق عند أهل قرطبة ، فاذا القوم لا دين لهم ولا شجاعة فيهم ولا عقول معهم ، وانما اتفق لهم ما اتفق من الظهور والنصر بفضل ملوكهم (يعنى خلفاء بنى امية) ، فلما ذهبوا انكشف أمرهم » (٣٥) .

ومن هذا نرى كيف يكاد يكون رد فعل المفكرين والمصلحين فى اسبانيا ازاء الأزمات والمحن الكبرى واحداً على طول تاريخ هذه البلاد ، سواء فى تاريخها الاسلامى الوسيط ، أو المسيحى الحديث ! ...

ونعود الى رواية باروخا « شجرة العلم » فنلاحظ فيها ما سبق أن لاحظناه فى كل اهتمامات جيله من الحاح على تصوير قرى قشتالة الفقيرة الدكناء وما يضطرب فيها من مظاهر البؤس القابض للنفس وكأنه يرى فى هذه القرى رمزاً لاسبانيا كلها .

غير أن عالم باروخا القصصى لم يقتصر على أمثال هؤلاء الأبطال المتشائمين المنطوين على انفسهم ، العاكفين على انتقاد أحوال بلادهم فى سلبية مريرة ساخرة ، بل نرى لديه أيضاً

---

(٣٥) انظر ابن عذارى المراكشي : البيان المغرب ، بتحقيق ليفي بروفنسال ، باريس ١٩٣٠ ، المجلد الثالث ص ٩٠ . وانظر تعليقنا على هذه العبارة فى مقدمة كتاب المقتبس لابن حيان ، بتحقيق محمود علي مكي ، نشر المجلس الأعلى للشئون الاسلامية ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٩٢ وما بعدها .

شخصيات قوية العزيمة متدفقة الحركة، ونضرب لها مثلاً بشخصية « أيوخينيودى أبيرانيتا Eugenio Aviraneta » الذى جعله بطل سلسلة من الروايات التاريخية . وضع لها عنواناً معبراً : « مذكرات رجل دائب النشاط Memorias de un hombre de accion » ، وشخصية هذا البطل تاريخية منتزعة من الواقع ، فقد كان من أبطال حرب الاستقلال التى اضطلعت بها العصابات الوطنية الاسبانية ضد جيش نابوليون بونابرت فى مطلع القرن التاسع عشر ، وكان مغامراً شجاعاً متحرر الآراء ، اشترك بعد حرب التحرير فى الحروب الأهلية المعروفة باسم «الحرب الكارلية» . ونرى باروخا فى هذه السلسلة يعالج موضوعاً تاريخياً سبق أن عالجه بريث جالدوس فى مجموعته الضخمة « الأحداث القومية » التى سبق أن تحدثنا عنها ، اذ أن أبيرانيتا المذكور قد جاء ذكره فى « أحداث جالدوس » وان كان بشكل عارض . ولعل من المفيد أن نقف على الفرق بين الروائيين المشهورين فى معالجتهما لهذا اللون من الفن القصصى التاريخى ، وذلك على ما أوضحه باروخا نفسه :

« لست أرى بين مجموعتى هذه ومجموعة جالدوس من المشابه الا ذلك المظهر الخارجى الذى يقتضيه تشابه الموضوع والحديث عن نفس العصر . أما فيما عدا ذلك فطريقتانا مختلفتان كل الاختلاف : جالدوس تناول التاريخ لرغبته فيه وايثاره له ، أما أنا فقد كانت معالجتى لجانب منه راجعة الى اهتمامى الخاص باحدى شخصياته . وجالدوس اختار تلك اللحظات البارزة من حياة شعبنا لكى يؤرخ لها ، أما أنا فقد كان عليّ أن أقنع بما قدمته لى تلك الشخصية من أحداث . ومفهومى من التاريخ يختلف عن مفهومه ، فهو يصور اسبانيا كما لو كانت اقطاعاً منعزلاً متفرداً فى العالم لا صلة له بما حوله ، أما أنا فقد رأيتها بكل ما كان يدور فيها من صراع بين محافظيها وأحرارها وثيقة الصلة بما يجاورها ، ولا سيما فرنسا ، ثم ان جالدوس يوحى الى القارىء بأن اسبانيا على عهد حرب الاستقلال كانت بعيدة كل البعد عن اسبانيا الحاضرة ، وفى رأيى أنها لم تكد تتحول عما كانت عليه آنذاك ، ولا سيما فى الريف » (٣٦) .

ويطول بنا الحديث لو حاولنا الكلام بمزيد من التفصيل عن الانتاج الخصب الغزير لبيو باروخا ، فقد ظل هذا الروائى الكبير ــ أشهر قصاصي اسبانيا خلال النصف الأول من القرن العشرين ــ مواصلاً للكتابة حتى سنة ١٩٤٩ ، وهو يُعد بغير شك حامل لواء الرواية الاسبانية بعد بيريث جالدوس . واذا لم يكن قد خلف مذهباً أو مدرسة فان أثره واضح فى جميع القصاصين الذين أتوا بعده الى اليوم ، ورواياته لا تزال حتى الآن غذاء أساسياً لكل الأجيال الجديدة من الروائيين (٣٧) .

• • •

---

(٣٦) تتألف هذه المجموعة من عدد كبير من الروايات نشرها باروخا بين سنتي ١٩١٣ و ١٩٢٨ ، وللمؤلف تعليقات قيمة على هذه الروايات اجتزانا منها بتلك الفقرة الواردة هنا ، وهى متضمنة فى كتابه « صفحات مختارة Paginas esogids. » ط . مدريد سنة ١٩١٨ ص ٣٧١ .

(٣٧) نشرت أعمال باروخا الكاملة فى مدريد بين سنتى ١٩٤٦ و ١٩٥٢ . وقد كتبت حول هذا الروائى دراسات كثيرة من أحدثها كتاب المؤلف الروائى خوان اربو عن « بيوباروخا وعصره » وكتاب بايثا عن « باروخا وعالمه » :

Juan Arbo : Don Pio Baroja y su tiempo, 1964.

F. Baeza: Baroja y su mundo, Madrid, 1962.

رامون دل فاى انكلان :

لا شك فى أن **رامون دل فاى انكلان** (١٨٦٩ــ ١٩٣٥) من أكثر شخصيات الأدب الاسبانى الحديث طرافة وأصالة واثارة للاهتمام ، وكان أول مظاهر الغرابة فيه شكله وهيئته بلحيته الكثة الطويلة التى كانت تسترسل على صدره حتى ليبدو وكأنه أحد أنبياء العهد القديم ، ثم غرابة أطواره وبوهيميته وغرامه بكل ما يخرج على المألوف المعتاد .

ولو أننا نظرنا الى حياة فاى انكلان بالنسبة لمعاصريه لوجدنا أنه يستحق أن يُسلك فى مجموعة الادباء المعروفين باسم جيل ٩٨ ، فقد كان ــ باستثناء اونامونو ــ أكبر هذه الطائفة سناً . غير أنه اذا كان قد جمعته بهؤلاء المفكرين والادباء رغبة فى التجديد فانه كان يختلف عنهم اختلافاً بيناً فى موقفه ازاء قضايا الأدب والنقد وفى الألوان الأدبية التى كانوا مغرمين بمعالجتها ، وأخيراً فى اسلوب الكتابة وطريقتها .

ففاى انكلان كان شاعراً فى المقام الأول ، واذا كان قد أسهم بعد ذلك فى الأدب المسرحى والقصصى فانه لم يحاول أن يقف موقفاً نقدياً واضحاً من قضايا عصره ، فيكتب فيها مجموعة من المقالات كما فعل كل أعلام جيل ٩٨ . وقد بدأ انكلان نشاطه الأدبى منتمياً الى تلك المدرسة الشعرية التى ولدت فى أواخر القرن التاسع عشر على يد الشاعر الأمريكى النيكاراجوى روبن داريو والتى عرفت باسم « المدرسة الحديثة El Modernismo » . بما فيها من اهتمام فائق بالاسلوب وصقل التعابير وتوليد الصور والاهتمام بجرس الكلمات وموسيقيتها . وان كان بعد ذلك قد تطور بهذا الاتجاه وانفرد باسلوب متميز أصيل .

على أن ما يهمنا هنا ليس هو رامون الشاعر وانما الروائى ، وفى رواياته كما فى شعره يبدو لنا الفارق بين اسلوبه الأول الذى كان يجرى فيه على النهج الحديث من اهتمام بالاسلوب والصور الفنية والتعبد باللفظ وموسيقاه ، نرى ذلك فى تلك الرباعية النثرية التى سماها المؤلف « السوناتات الأربع Las cuatro sonatas » ، وقد وزعها على الفصول الأربعة : الخريف (١٩٠٢) ، الصيف (١٩٠٣) ، الربيع (١٩٠٤) ، الشتاء (١٩٠٥) . وبطل هذه المجموعة شخصية غريبة دعاها المؤلف « المركيز دى برادومين El marqués de Bradomin » ووصفه فيها بأنه « دميم الطلعة ، كاثوليكى ، عاطفى » وهو فى الحقيقة صورة محورة لفاى انكلان نفسه . فقد كان مثله مزيجاً متناقضاً من التدين والحسية الشهوانية ، من الرقة والقسوة ، من العاطفية الشعرية والابتذال السوقى . والرباعية تدور حول مغامرات هذا البطل الغرامية الذى كان أشبه بكازانوفا جديد .

غير أن فاى انكلان فى طموحه الى السمو بفنه كان لا يفتأ يبحث عن ألوان جديدة من الأصالة سواء فى شعره أو نثره . ولهذا فاننا نجده يتجه الى اسلوب جديد تخفف فيه من تكلف المدرسة الحديثة وافتنانها فى الصياغة والصقل وعمل فيه على أن يكون تعبيره أكثر تلقائية وحيوية . وهذا الاسلوب الجديد هو الذى نلاحظه فى المرحلة الثانية من فنه الروائى . وأهم ما يمثلها روايته التى أدارها فى أحد بلاد أمريكا اللاتينية (وهى المكسيك التى زارها المؤلف مرتين) : « تيرانو بانديراس » ، ثم مجموعته التى أطلق عليها اسم « الحلبة الايبيرية » .

أما « تيرانـو بانديراس » (١٩٢٦) فهى قصة أحد الثوار الأمريكيين (وهو يشير بغير شك الى الثورة التى قام بها البطل المكسيكى بانتشوفيا Pancho Villa ذو الشهرة الاسـطورية) . وهى رواية غنية بوصف مشاهد الطبيعة وبالأحداث العنيفة الدامية وبالمفردات التى اراد المؤلف فيها أن يوهمنا انها الاسبانية التى يتكلمها ذلك الشعب الأمريكى وان كانت فى الحقيقة من صـنع فاى انكلان نفسه مقلداً بها طريقة المكسيكيين فى الكلام. ومع ذلك فان هناك نقاداً كثيرين من المكسـيك وغيرها من بلاد أمريكا اللاتينية يشهدون بأن هذه الرواية هى خير ما ألفه كاتب من خارج منطقتهم تصويراً للبيئة الأمريكيـة ونفسـيات أهلهـا ومشاعرهم وحياتهم .

وتبدو شخصية فاى انكلان فى هذه الرواية بارزة مميزة ، اذ نجد فيها ما نجده أيضاً فى شعره ومسرحه من سخرية دامية مأساوية ومن مبالغات كاريكاتورية تستحيل فيها الأحجام والأبعاد عما هى عليـه فى الواقع ، وتتفجر فيهـا العواطف والشهوات على نحو بالغ العنف . ويكفى أن نذكر لاعطاء فكرة عن هذا الجو العنيف المخضب بالدماء فى تلك الرواية أن « تيرانو بانديراس » فى نهايتها بعد مغامراته الكثيرة وحينما رأى كيـف ضيقت قوات الحكومة عليه الحصار اذا به يصـعد الى حيث كانت ابنته ، فيجرها من شعرها ويغمض عينيه ويطعنها بخنجره خمس عشرة طعنة قبل أن ينتحر هو قائلاً انه يؤثر ذلك على أن يتركها لكى يعبث بها خصومه .

وأما مجموعة « الحلبـة الايبيرية El ruedo iberico » فتضم عملين روائيين : « بلاط الأعاجيـب La corte de los milagros » و « ليحْيَى سـيدى Viva mi dueno » (١٩٢٧ ــ ١٢٩٨) ، وفيهما يصور اسبانيا خلال السنوات الأخيرة من عهد الملكة ايزابيل الثانية ، فبلاط هذه الملكة هو المقصـود بعنوان الحلقة الاولى . وطبيعى أن ننتظر من هذا الشـاعر الساخر معالجة لتلك الموضـوعات التاريخيـة مختلفة كل الاختلاف عن معالجة بيريث جالدوس فى « أحداثه القومية » ، فهو يقدم لنا عالماً صارخ الألوان أحالته ريشـة الكاتب الى مجموعة من اللوحات الكاريكاتورية ذات السخرية القاسـية المرة ، حيث تصبح الشخصيات بين يدى المؤلف أشبه ما تكون بدمى مسارح العرائس .

ولعل أهم ما فى نثر فاى انكلان هو طموحه الى أن ينفرد باسلوب تعبيرى خاص به فقد كان الناس فى أيامه بين طريقتين فى التعبير : خطاب المجالس العامة المتسم بما كانوا يعدونه فصاحة وبلاغة ، والحديث اليومى العادى . أما الأول فانه كان تكلفاً وجعجعة فارغة ، وأما الثانى فقد كان كلاماً مغسولاً لا جمال فيه ولا موسيقى ، وأتى فاى انكلان فحطم هذا وذاك وعلم الناس كيف يكتبون بفن ، مبتدعاً اسلوباً لم يستطع أحد أن يجاريه فيه وان كثر مقلدوه ، على أن الذى لا شك فيه هو أن نفوذه كان طاغياً على الأجيال التاليـة لـه (٣٨) .

●●●

(٣٨) نشرت أعمال فاى انكلان الكاملة فى مدريد سنة ١٩٤٥ . وانظر حوله .

F. Almagro: Vida y 18teratusa de Valle-Inclan, Madrid, 1943.

G. Diaz-Plaja: Las estéticas de Valle-Inclan, Madrid, 1965.

وانظر الفصل الخاص به فى كتاب ايوخينيو دى نورا الذى سلفت الاشارة اليه .

رامون بيريث دى أيالا :

تُعتبر شخصية رامون بيريث دى أيالا Ramon Pérez de Ayala (١٨٨١ – ١٩٦٢) من أهم شخصيات الجيل التالى لجيل ٩٨ . وقد ولد ودرس فى اوفييدو عاصمة اقليم اشتوريش فى شمال اسبانيا ، فهو بلدي لاثنين من كبارالقصاصين عرضنا لهما من قبل : بالانيو فالديس والناقد المعروف « كلارين » الذى كان يعد من طلائع ذلك الجيل الثورى المجدد . وعلى هذا الأخير تلمذ بيريث دى أيالا وبروحه تأثر . ثم أعانت على صقله ووصله بالتيارات الأدبية فى الخارج رحلاته الكثيرة فى اوروبا ، اذ عمل مراسلاً حربياً لبعض الصحف الاسبانية خلال الحرب العالمية الاولى ، ولما اعلنت الجمهورية الثانية فى اسبانيا سنة ١٩٣٠ كان أيالا من كبار مناصريها ، فعين سفيراً فى لندن سنة ١٩٣٢ ، ولما اندلعت الحرب الأهلية هاجر الى الأرجنتين واستقر فى منفاه نحو عشرين سنة ، اذ لم يعد الى اسبانيا الافى سنة ١٩٥٥ ، وواصل بعد ذلك نشاطه فى الكتابة ولكن انتاجه كان قليلاً خلال السنوات الأخيرة من حياته .

كان أيالا مثل أساتذة الجيل السابق متنوع الانتاج : كان شاعراً وقصاصاً وناقداً ، وعلى يده بثت نفحة جديدة من الحياة فى الموضوعات التى عالجها جيل ٩٨ ، مع تأثر بالاتجاهات الأدبية والفكرية الجديدة التى ظهرت فى اوروبا منذ مطلع القرن العشرين ، وأهمها الاتجاه الرمزى .

وفى فن أيالا الروائى مرحلتان متميزتان : الاولى التى كان فيها خاضعاً لنفوذ الواقعية التى كان جالدوس اعظم ممثليها ، ولكنها واقعية ترتسم على خلفية من المرارة والتشاؤم ، ويشيع فيها هذا الشعور المشترك بين ادباء جيل ٩٨ : الشعور بالمعنى المأساوى للحياة . واهم أعمال بيريث دى أيالا خلال هذا الدور من حياته رواية « ظلمات فى القمم Tinieblas en las cumbres » (١٩٠٧) (التى يبدو فيها الاستخفاف بالقيم الدينية والخلقية التقليدية ، ثم رواية اخرى اتخذ لها هذا العنوان الغريب : « ا. م. د. ج. A.M.D.G. » (١٩١٠) ، وفيها يصور لنا الحياة فى دير من اديرة الرهبان اليسوعيين (الجيزويت) ، فيعرض لنا نماذج متنوعة مختلفة من هؤلاء الرهبان فى سخرية لاذعة ومبالغات يشدد فيها الضغط على الألوان القاتمة منددا بالفساد الخلقى لكثير منهم . ولهذا فقد أثارت الرواية ثائرة رجال الكنيسة والمتزمتين . ومن روايات هذه الفترة ايضاً « جوابات اديرة وراقصات Troteras y danzaderas » (١٩١٣) ، وهى تدور فى بيئة مدريد ، ويصور لنا فيها الوسط الأدبى فى العاصمة الاسبانية مفرغاً سخريته على بوهيمية كثير من رجال الفكر والادب (والرموز هنا شفافة بحيث نستطيع أن نتعرف بسهولة على اشخاص الذين عمد المؤلف الى التهكم منهم من رجال الوسط الأدبى) . والرواية مغرقة أيضاً فى التشاؤم ، اذ نرى البطلة التى يحبها الأديب المثقف لا تلبث أن تعرض عنه الى فتى لا نصيب له من الثقافة ولكنه استحوذ على اعجابها وبهرنظرها بكمال جسده ووسامته وقوة بدنه ، وينتهى الفشل بالأديب المثقف الى الانتحار .

اما المرحلة الثانية فى حياة أيالا الأدبية فانه يبدو فيها اكثر نضجاً وأعمق تفكيراً فهى نتاج هذه الثقافة الواسعة التى اتيحت له على مر السنين وبفضل رحلاته الكثيرة داخل اسبانيا وخارجها . ومن أهم الأعمال الروائية التى تمثل هذا الدور الجديد « تيجرى خوان Tigre Juan » و « أزمة شرف El curandero de su honra » (١٩٢٦) . وفيهما يعالج مسألة الشرف معالجة فكرية

سيكولوجية ، وقد كانت هذه المسألة مما شغل الكتاب الاسبان منذ أن اتخذها تيرسودى مولينا Tirso de Molina (ت ١٦٤٨) موضوع مسرحينه الخالدة « دون خوان Don Juan » . ونرى هنا تحليلاً لمشكلات الحب والجنس والشرف باسلوب فيه كثير من الرمزية ، وفيها يتمثل ما أحرزه أيالا من تقدم فى فنه الروائى على مرحلته الاولى (٣٩) .

• • •

جابرييل ميرو :

والى هذا الجيل نفسه ينتمى الكاتب **جابرييل ميرو** Gabriel Miro (١٨٧٩ – ١٩٣٠) ؛ وهو مثل بلاسكو ايبانيث واثورين من اهل منطقة شرق الأندلس المطلة على مياه البحر المتوسط . فقد ولد فى اوريولة (من أعمال لقنت على مقربة من بلنسية) . وعاش فى هذا الاقليم الفنى بخصبه وطبيعته الخلابة المشرقة التى تفعم الحواس . ومن جديد نرى هنا ــ كما رأينا من قبل فى الكاتبين السابقين ، بل وفى التراث العربى الأندلسى لادباء هذه المنطقة ــ أثر البيئة الطبيعية على من يولدون فى رحابها . وقام **ميرو** بدراسة الحقوق ، ولكن استعداده الطبيعى الذى أهلته له ملكاته كان بعيداً عن ميدان القانون ، بل نعرف انه كان مشغوفاً بالرسم ، وقد تردد فى مستهل حياته بين احتراف التصوير والأدب ، وأخيراً رأى فى هذا الميدان الأخير منطلقاً لتعبيره ، ولكن هوايته للفن التشكيلى بقيت غالبة عليه طول حياته وباشرت نفوذاً كبيراً على نثره الأدبى ، فأصبح فنان الكلمة ، وأصبحنا نستشف من قراءته شخصية المصور التى ظلت دائماً كامنة فى أعماق نفسه .

واذا كانت هناك متشابه كثيرة تجمع بين ميرو ومعاصره وبلديه أثورين فى كونهما من أساتذة الفن النثرى الذى يُعنى عناية كبيرة بجمال الشكل وكمال الصورة ويهتم بالجزئيات الصغيرة والايقاع البطىء ــ فان بين الأديبين فروقاً واضحة : أثورين هو الكاتب المتنوع الثقافة والناقد النافذ النظرة الذى يودع كل انتاجه مبادئه الايديولوجية المشتركة بينه وبين جيله . أما ميرو فهو الفنان الخالص الذى لم يخرج عن ميدان الرواية أو النثر الوصفى .

وميرو مثل أثورين فى عشقه للأشياء الصغيرة بتفاصيلها وجزئياتها ولا سيما فى الريف والمدن الصغرى وفى بثه الحياة فى هذه الأشياء ، ولكنه يزيد عليه فى تمثلها والامتزاج بها فى روحية متصوفة . وهذا من الفوارق بين الأديبين : الأول من جيل متشكك متشائم ، والثانى رجل عميق الايمان تملأ قلبه السكينة ويرف التفاؤل المشرق على روحه .

ويلح هذا الشعور الدينى العميق على ميرو فى كل انتاجه . ومن أبرزه كتابه « شخصيات آلام المسيح Figuras de la Pasion » (١٩١٦) حيث نرى صوراً قصصية للشخصيات التى اتصلت بالسيد المسيح . غير أن فلسطين التى صورها لنا فى هذه اللوحات القصصية ليست الا بيئة المؤلف بأشجارها ومياهها ونخيلها وشطآن بحرها وقراها وبلدانها الصغيرة . ونحس فى كل هذه المشاهد بالقدرة التصويرية التى كانت تبدو فى هواية ميرو المبكرة للرسم ، ولا سيما فى قوة

---

(٣٩) نشرت أعمال بيريث دى أيالا الكاملة فى ثلاثة مجلدات فى مدريد سنة ١٩٦٤ .

انظر عنه كتاب ايوخينيو دى نورا عن الرواية الاسبانية المعاصرة ، وكذلك :

Noma Urrutia: De "Troteras" a "Tigre Juan": Dos grandes temas de R. Perez de Ayala Madrid, 1960.

الاحساس بالألوان والظلال ودرجاتها ، ثم بالتدين الساذج ، تدين أهل الريف الاسبانى الذى ينظر اليه أديبنا فى كثير من التقدير والعطف . وفى هذه الصفحات نجد ما يذكرنا بأدب الشاعرين الفرنسيين المعاصرين لميرو : فرانسيس جام Francis Jammes (١٨٦٨ — ١٩٣٨) وبول كلوديل Paul Claudel (١٨٦٨ — ١٩٥٥) .

وفى سائر روايات ميرو نلمس هذا الاتجاه ، ولا سيما فى روايته « أبونا القديس دانيال Nuestro Padre San Daniel » (١٩٢١) و « الاسقف الأبرص El obispo Leproso » (١٩٢٥) حيث نرى كيف تتحول واقعية الجيل السابق فى يد ميرو الى ضرب من المثالية التى هيأه لها تدينه العميق (٤٠) .

• • •

فرنانديث فلوريث :

ومن رجال هذا الجيل ايضا الكاتب والروائى الفكاهى « **ونثلاو فرنانديث فلوريث** Wenceslao Fernandez Florez» (١٨٨٦ — ١٩٦٤) ، وهو من جاليقية الاقليم الذى أخرج لنا من قبل روائية عظيمة هى اميليا باردو باثان وشاعراً روائياً فذاً هو فاى انكلان . وكان صحفياً وقصاصاً لم ينقطع عن الكتابة طوال حياته التى امتدت قريباً من ثمانين عاماً . وكان خلال السنوات الأخيرة من الكتاب الذين تتسابق على عرض انتاجهم شاشات السينما والتليفزيون .

وقد بدأ حياته الأدبية متأثراً باونا مونووفاى انكلان ومن القصاصين الأجانب بالبرتغالى **ايسا دى كيروز** Eca de Queiros (١٨٤٣ — ١٩٠٠) وكان من أعلام المذهب الطبيعى فى بلاده وبالانجليزى ديكنز والروسى اندرييف . والى هذه الفترة من حياته ترجع روايته « الأعمدة السبعة Las siete columras » (١٩٢٦) التى تنطلق من مفهوم طريف ولكنه مفعم بالتشاؤم : هو أن الخطايا السبع انما هى « الأعمدة السبعة » التى يقوم عليها بناء المجتمع . وقد بدا فى كتابات فرنانديث فلوريث منذ هذه الفترة المبكرة من حياته ميله الى الفكاهة والسخرية وان كانت تشيع فى نثره ايضا روح غنائية شعرية كانت من نتاج بيئته الجاليقية الرطبة والخضراء .

وقد لزم فرنانديث فلوريث اسبانيا خلال الحرب الأهلية ، وكان يمينى الاتجاه ، فارتبط من الناحية الايديولوجية بالفريق المنتصر ، وظهر ذلك فى كثير من رواياته وقصصه القصيرة التى اشتق موضوعاتها من الحرب أو الصراعات الحزبية التى سبقتها ، وسخر فيها سخرية لاذعة من النظام الشيوعى الذى سيطر على اسبانيا انتصار « الحركة الوطنية » . ومن انتاجه المصور لهذه الناحية « جزيرة فى البحر الأحمر Una isla en el mar rojo » (١٩٣٩) ، ثم « الرواية رقم ١٣ La novela numero 13 » (١٩٤١) . وفى الاولى لا يعنى بالبحر الأحمر ما يفهم من ظاهر التعبير ، بل هو يعنى بحر الشيوعية الذى طم حتى أغرق كل انحاء البلاد ، وبالجزيرة فيه تلك السفارات الأجنبية التى كانت آخر ملاذ يلجأ اليه الهاربون من النظام الشيوعى ، ولهذا فان الرواية تعتبر وثيقة حية لمغامرات اولئك اللاجئين السياسيين وحياتهم القاسية فى تلك السفارات .

---

(٤٠) نشرت اعمال جابرييل ميرو الكاملة بين سنتى ١٩٤٥ و ١٩٤٧ ، ثم فى ١٩٥٣ (دار نشر أجيلار) ، وانظر عنه .
R. Vidal: Gabriel Miro, Le style et les moyeno d'expression, Bordeaux, 1964.
Salvador de Madariaga: "Azorin", Gabriel Miro, 1922.

وتمتلىء الرواية بصور مريرة للجوع والخوف والارهاب وان كانت تلمع خلالها ومضات انسانية من الرقة والأمل وتخفف من قسوة مشاهدها تلك الفكاهة الرقيقة التى ميزت كاتبنا فى كل انتاجه . أما « الرواية رقم ١٣ » فهى كذلك تتناول حياة اسبانيا تحت الحكم النسيوعى ، ولكنها أقرب الى الدعاية السياسية المتحيزة واقل قيمة فنية من سابقتها .

وقد نشر فرنانديث فلوريث بأخرة من حياته رواية اخرى تعتبر من أروع انتاجه وهى « متاعب المخبر السرى رنج » Los trabajos del detective Ring (١٩٦١) . وفيها سخرية بديعة من مغامرات هذا المخبر السرى الانجليزى فى اسبانيا الماركسية . ومحور الرواية هو أن جواداً انجليزياً من خيل السباق الأصيلة كان قد فقد خلال الفوضى التى سببتها الحرب الأهلية . وانتدبت السلطات البريطانية ذلك المخبر السرى النشيط « رنج » للبحث عن الجواد واستعادته ، اذ كان الحصان السعيد لازمة بالغة الخطر من لوازم هيبة الامبراطورية البريطانية واسم بريطانيا العظمى . ويمضى المخبر الهمام فى بحثه المضنى بنشاط وهمة وتقدير للتبعة الكبرى الملقاة على عاتقه ، وفى الوقت نفسه ببرود انجليزى أصيل ، اذ هو لا يلقى بالاً الى ما يدور من حوله : الرجال يقتلون فى عرض الطرقات ، والنساء تنتهك أعراضهن ، والأطفال يموتون جوعاً ، ولكن المخبر الانجليزى لا يهمه شيء من ذلك ، فهو يواصل البحث عن حصانه ويتقصى أخباره حتى تظهر فى النهاية الحقيقة الرهيبة : وهى أن الحيوان النفيس قد ذبح وأكل لحمه الجائعون فى غمرات الحرب ، بل واشترك معهم المخبر « رنج » نفسه فى التهام نصيب من لحمه (٤١) .

• • •

الجيل الطليعى :

رامون جومث دى لاسرنا :

فى مستهل القرن العشرين يظهر جيل من الادباء فى اسبانيا تواق الى التجديد ولكنه حائر لا يعرف الى أن ينتهى به طموحه الى الاتيان بشىء لم يسبق اليه . وقد كان معظم هذا الجيل من الشعراء : شعراء بدأوا طريقهم متفرعين اما عن المدرسة الحديثة التى كان رائدها روبن داريو (توفى فى ١٩١٦) أو عن الرومانسية الجديدة مثل خوان رامون خيمينث (الحاصل على جائزة نوبل سنة ١٩٥٦) خلال المرحلة الاولى من حياته الشعرية .

هذا الجيل هو الذى عُرف فى تاريخ الشعر الاسبانى باسم جيل الطليعة Generacion de vanguardia ، وقد كان غنياً بشعرائه ، ولكن أثره فى الفن القصصى اقتصر أو كاد على شخصية واحدة تعد اكثر شخصيات الأدب الاسبانى المعاصر طرافة واثارة للاهتمام ، ونعنى به **رامون جومث دى لاسرنا** Ramon Gomez de la Serna (١٨٩١ ـ ١٩٦٣) . وكان من مدريد من اسرة كثر فيها المفكرون والكتاب . وكان غريب الأطوار متناقض الطباع كثيراً ما يخلد الى العزلة ، وان كان ملاحظاً دقيقاً لا يفتأ يرقب سير الحياة من حوله ، ثم لا يلبث أن يخرج من مخبئه ليختلط بالناس أو يتردد على المنتديات الأدبية أو يواجه الجماهير فى محاضرات غريبة تكون منصته فيها كرسياً من كراسى « السيرك » الطائرة أو ظهر فيل أبيض أو ما أشبه ذلك من نوادره و «تقاليعه» الغريبة .

---

(٤١) نشرت أعمال فرنانديث فلوريث الكاملة (ط . أجيلار) فى مدريد سنة ١٩٤٥ ـ ١٩٤٧ ، وانظر عنه وعن فنه القصصى كتاب بالبوينا برات : تاريخ الأدب الاسباني ٣/٥٥٤ ـ ٥٥٦ ، وكتاب أنتونيو ايجليسياس لاجونا ص ٤٨ ـ ٥٠ .

ورامون جـومث دى لاسرنا مبتكـر للونجديد فى الأدب الاسبانى أطلق عليه اسماً ابتدعه ابتداعاً هو « جريجيرياس Gregueria » وهواسم لا سبيل الى ترجمته بشكل مقبول ، وقد ترجم الى الفرنسـية بلفـظ Criailleries والىالايطالية بكلمة Schimazzi ، وهما ترجمتان لم يرضهما المؤلف . وهذا اللون الجديد جمل قصيرةلا يتجاوز كلمنها سطوراً ولا يربطبينها موضوع، وهى تعبير عن فكرة أو خاطرة تعن للمؤلف ، وكثيرمنها لا يزيد على تشبيهات أو تعابير مجازية افتن فى توليد صورها أو تلاعب فيها بالألفاظ على نحويذكرنا بكثير من مقطوعاتنا الشعر الأندلسى أو تلك القطع الصـغيرة المترعة بالحكمة ممـا نـراه فىلزوميات أبى العـلاء المعـرى ، وان كان الكاتب المدريدى لم يقصد الى هدف فلسفى أو وعظى ، وانما كانت غايته فنية قبل كل شيء .

وكان جومث دى لاسرنا فياض القريحة ،آية فى خصوبة الخيـال والقدرة على الارتجال ، وكان مشاركاً فى كثير من الفنون الأدبية فقد الفللمسرح روايات اتجه فيها الى الرمزية ، وكتب كثيراً فى النقد وعدداً هائلاً من التراجم والسير .

ومن أشهر أعمالرامونالروائية « الراسترو El Rastro » (وهو سـوق فى مدريد القديمة خاص بالعاديات والأشـياء القديمة) (١٩١٨) ونجد فيها تصويراً رائعاً للأحيـاء الفقـيرة فى مدريد ، تصويراً يجمع بين دقة الملاحظة التىتجعله قادراً على تمثيل الواقع ، ولكن بغير أن يتحلل من هذه الشاعرية والفكاهـة التى ترفـدائما على نثره . ومن رواياته التى تدور كذلك فى جو مدريد « مصارع الثيران كاراتشو El torero Caracho » (١٩٢٦) ، وفيهـا صفحات بديعة من أجملها وصفه لحفلة من حفلات المصارعةفى حلبة مدريد الكبيرة ، وتتخلل هذه الصفحات تلك العبارات المجازية والتشبيهات الغريبة التىتشبه فن المنمنمات والتى أصبحت العلم المميز لنثره .

وكان جـومث دى لاسرنا قد هاجـر الىامريكا الجنوبية ، فاسـتقر فى الأرجنتين ، ولكن صلته بمسقط رأسه مدريد لم تنقطع أبداً ، اذظل يوافى مجلات العاصمة الاسـبانية وصحفها بمقالاته وقصصه وخـواطره حتى وفاتـه فىبوينوس أيرس سنة ١٩٦٣ (٤٢) .

● ● ●

جيل سنة ٢٧ :

بعد ذلك الجيل الطليعى الذى ظهر فى أوائلهذا القرن والذى تعددت اتجاهاته وتنافرت وان كان يجمع بين رجاله التوق الى التجديد ، التقتميول الادباء الشباب فى مذهب فنى متسق هو الذى اصطلح على تسميته بجيل ٢٧ . والسببفى اختيار هذه السنة بالذات هو أن ظهور الحركة الجديدة كان مرتبطاً بالاحتفال الكبير الذى اقيمبمناسبة الذكرى المئوية الثالثة لوفاة الشـاعر

---

(٤٢) عن رامون جومث دى لاسرنا انظر اعماله الكاملة التىبدىء فى جمعها ونشرها منذ سنة ١٩٥٦ . وانظر كذلك :
M. Perez Ferrero: Vida de Romon, Madrid, 1935.

وانظر بالبوينا برات ٦١٨/٣ — ٦٢٥ .

الاسبانى **جونجورا** (٤٣) (١٦٢٧ ـ ١٩٢٧) . فقدتحول هذا الاحتفال الى مظاهرة أدبية حمل لواءها الشعراء الشباب ممن ولدوا قريباً من سنة ١٩٠٠ ، ومن بين هؤلاء شخصيات سيقدر لها فى هذا الميدان سطوع وتألق على مستوى عالمى مثل فيديريكو غرسية لوركا (١٨٩٨ ـ ١٩٣٦) وقد كان شعار هذا الاتجاه الجديد هو « الفن الخالص » أو « الفن الفن » ومن أجل هذا كان تقويمهم الجديد لشخصية الشاعر جونجورا الذى كان فى نظرهم أصدق نموذج للفنان الذى يعيش لفنه ويبذل كل جهد لتجويده واتقانه .

واذا كان أبرز أعلام هذا الجيل وأخلدهم أعمالاً هم الشعراء ، فانه لم يخل أيضاً من بعض الروائيين الذين ارادوا أن يطبقوا على فنهم الروائى نظرية « الفن للفن » محاولين أن يكتبوا ما دعوه « الفن القصصى الخالص » اسوة بـ « الشعر الخالص » . على أن نصيبهم من التوفيق كان أقل من أصحابهم ، ولم يستطيعوا أن يقدموا للفن الروائى ما قدمه زملاؤهم للشعر ، وقد نسى الآن أو كاد ينسى فى اسبانيا المعاصرة كثير من انتاجهم الا من تطور بفنه الى اتجاهات اخرى .

واول من يستحق أن يوضع على رأس هذا الجيل من الروائيين هو **بنخامين خارنيس** Benjamin Jarnés (١٨٨٨ ـ ١٩٤٩) الذى كان يصنع روايته كما لو كان ينحت تمثالاً ، فى محاولة طموح للوصول الى الكمال دون تفريط أو جزئية ، فالرواية لديه ينبغى أن تقوم على أساس فكرى يستعين عليه بالثقافة المتينة والاطلاع الواسع ، دون اهمال للشكل أو الاسلوب ، اذ يبالغ فى التأنق فيه وفى اختيار الألفاظ له على نحو يكشف عن الجهد المضنى والأناة الطويلة .

ومنهم كذلك الشاعر الروائى **انتونيو اسبينا** Antonio Espina (ولد سنة ١٨٩٤) الذى نجد عنده ضرباً من الرومانسية الجديدة تبدو بصفة خاصة فى روايته « لويس كانديلاس Luis Candelas » (١٩٢٩) ، وهى سيرة قصصية لهذه الشخصية الطريفة نصف التاريخية نصف الاسطورية ، شخصية « اللص الشريف » الذى الهب اخيلة أهل مدريد فى القرن الماضى ، اذ كان يسرق الأغنياء ليعطى الفقراء .

ومن الروائيين الذين نسي اليوم انتاجهم أو كاد على قرب عهدهم **ليديسما ميراندا** Ledesma Miranda (١٩٠١ ـ ١٩٦٣) من مدينة المرية فى أقصى جنوب شرقى اسبانيا . وكان فى شبابه واقعاً تحت نفوذ نظريات اورتيجا جاسيت فى ضرورة تجريد الفن من ارتباطه بالأشياء والأشخاص حتى يقصد الفن لذاته . غير أن انتاجه المبكر فى الثلاثينيات لم يجد قبولاً كبيراً . ولكنه لم يلبث أن تفوق على نفسه حين بدأ يتلمس لنفسه اسلوباً خاصاً يميزه ويعود الى طريق الفن الروائى الصحيح المتمثل فى جالدوس وباروخا ، وذلك بعد سنة ١٩٣٩ . ومن رواياته التى لقيت نجاحاً ملحوظاً فى الاربعينيات وأوائل الخمسينيات « المدينة أو قصص شخصيات قديمة Almudena o historias de ciejos personajes » (١٩٤٤) و « بيت الشهرة La casa de la fama » (١٩٥١) . والاولى محاولة لرسم صورة لمدريد

---

(٤٣) لويس دى جونجورا Luis de Gongora **(١٥٦١ ـ ١٦٢٧) شاعر من قرطبة كان من أعلام ما يعرف باسم العصر الذهبى . وقد كان يمثل مذهباً جديداً فى الشعر يقوم على اساس متين من الثقافة واعمال الصنعة وتجويدها الى ابعد حد حتى انه ليمثل الشاعر الذى يعيش خالصاً لفنه . على أن هذا هو الذى ادى بالأجيال الأدبية التالية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الى الاعراض عن شعره حينما بدات الأذواق الأدبية تعزف عن الفن المغرق فى الصنعة والزخرفة مما اصطلح على تسميته بالـ** barroquismo **غير أن ادباء القرن العشرين عادوا من جديد الى « اكتشافه » والتعبد بمذهبه الشعرى اذ عدوه سابقة للمبدأ المعروف بالفن للفن .**

التى عرفها فى شبابه المبكر ، وهى تذكرنا بتلك المشاهد الواقعية النابضة بالحياة مما رأيناه من قبل فى روايات جالدوس ، أما الثانية فهى قصة اسرة غنية من « المرية » يتشتت أفرادها فى دروب الحياة بعد أن ذهب المال وانفصمت عرى المحبة والترابط بينهم . ويبدو فى هاتين الروايتين مدى اهتمام ليديسما ميراندا بالصياغة وتتبعه للجزئيات ، وايقاع نثره البطىء وتحليله النفسى العميق للشخصيات ، والحقيقة ان روايات هذا الكاتب الذى لمع اسمه بشكل خاطف كانت تستحق خيراً من المصير الذى انتهت اليه .

ومن تلاميذ رامون جومث دى لاسرنا كاتبان يعدان أيضاً من جيل ٢٧ : **أولهما** البلنسى **صمويل روس** Somuel Ros (١٩٠٥ — ١٩٤٥) الذى كان يُعد من المبشرين بمستقبل مرموق فى عالم الرواية منذ ان اصدر مجموعة قصصه « بازار Bazar » (١٩٢٨) ، وقد بدا فى نثره المطبوع بطابع شعرى واضح مدى تأثره باسلوب استاذه جومث دى لاسرنا ، بل كان من بين النقاد من فضلوه عليه . على أنه ظل خلال السنوات التالية يكتب روايات عقلية فكرية لم تصب نجاحاً بين الجماهير العريضة وان لقيت اطراء كبيراً من جانب النقاد . وظل هذا شأنه طوال نحو خمس عشرة سنة حتى نشر فى سنة ١٩٤٤ روايته « الأحياء والأموات Los vivos y los muertos » حيث يصور لنا الحياة اليومية لمقبرة . وقد استغل الكاتب هذا الموضوع الغريب لكى يحدثنا عن زوار هذه المقبرة من الأحياء بآمالهم واحلامهم وهواجسهم ونفاقهم . وفى الرواية سخرية من تلك المشاعر النبيلة التى تحمل الأحياء على ذكر موتاهم ولكنها لا تلبث أن تتبخر أو تبتذل حينما تصطدم بعالم المصالح والمطامع والأوهام وفى غمار رغبات التكاثر والتظاهر والتفاخر . ومن جديد عاد اسم صمويل روس بهذه الرواية الى الصف الأول من الروائيين ، ولكن الموت قضى مبكراً على هذه الملكة القصصية الكبيرة ، اذ اختضر غصنه وهو فى أوج اكتمال شبابه قبل أن يبلغ الأربعين .

وأما الكاتب الآخر فهو **توماس بوراس** Tomas Borras (ولد سنة ١٨٩١ ولا يزال على قيد الحياة) وهو كذلك قصاص عقلى النزعة مولع مثل استاذه بالتلاعب بالألفاظ مستعيناً فى ذلك باقتدار عظيم على التصرف فى اللغة ، كما انه يمتاز على كتاب جيله بتدفق جعله آية فى خصوبة الخيال وسيولة القلم ، فقد عالج كل الوان الانتاج شعراً ومقالات ونقداً ومسرحاً على اختلاف ضروبه من مأساة وملهاة واعمال مسرحية موسيقية واوبريتات ورواية وقصة قصيرة . ولهذا فلم يكن غريباً أن يبلغ المطبوع من انتاجه الغزير الهائل سبعة وسبعين مجلداً ، عدا ما تنشره له المجلات والصحف اليومية من تحقيقات ومقالات سياسية . وقد كان توماس بوراس متطرفاً فى يمينيته ، فاشترك بلسانه وقلمه فى محاربة الجمهوريين اليساريين وتعرض من اجل ذلك لاضطهاد شديد ، وله روايات عديدة تنطق باتجاهه الايديولوجى كتبها حول وصول الشيوعيين الى السلطة وما ساد نظامهم فى رأيه من فساد وارهاب وخنق للحريات واغتيالات جماعية ، ثم عن الحرب الأهلية ، وما اعقبها حين تحولت اسبانيا الى ركام وخراب . واهم هذه الروايات « الكتائب الشيوعية فى مدريد Checas de Madrid » (١٩٣٩) و « دماء الأرواح La sangre de las almas » (١٩٤٨) ، و « مدريد مخضبة بالحمرة Madrid tenido de rojo » (١٩٦٢) . غير أن من عيوب توماس توماس بوراس — فضلاً عن تحيزه الايديولوجى والطابع السياسى الواضح لكثير من انتاجه القصصى — أن رواياته الطويلة ثقيلة الهضم لا تغرى بالقراءة ، فطاقاته الطبيعية لا تتفق واياها ، وانما تتجلى فحولته وقدرته فى القصة القصيرة التى يعد اليوم فى طليعة كتابها فى اسبانيا . بل انه يصل الى القمة فى لون كاد يتفرد به هو ما يمكن أن يسمى بـ « الاقصوصة المركزة » التى يجمعها فى عدة سطور قليلة ، وهو فن عسير لا يوجد اليوم من يتقنه من الكتاب بالاسبانية الا الارجنتينى **خورخى لويس بورخيس** Jorge Luis Borges •

ويشبه هذا الكاتب فى نزعته السياسية اليمينية الارستقراطى المدريدى **أجوستين دى فوكسا** Agustin de Foxa (١٩٠٣ ــ ١٩٥٩)وكان دبلوماسياً قضى بحكم مهنته كثيراً من سنى حياته خارج اسبانيا . وهو يُعد من أحسن ناثرى السنوات الأخيرة فى الأدب الاسبانى ، فهو من أقدر من ملكوا زمام اللغة وأبرعهم فى صياغة الاسلوب وأكثرهم اهتماماً باناقته وصقله وموسيقيته مشبهاً فى ذلك طريقة فاى انكلان . ولعل قمة انتاجه روايته « مدريد من بلاط الملوك الى الكتائب الحمر Madrid, de Corte a Checa » (١٩٣٨) التى يصور لنا فيها مدريد منذ آخر سنوات الملكية حتى الحرب الأهلية . وهو يهتم بابراز الحياة السياسية واتجاهها فى رأيه من الاناقة والوقار واحترام المؤسسات على عهد الملكية الى ذلك الطابع من التناقض والتضارب الذى غلب على النظام الجمهورى تحت مسحة من الاشتراكية الفكرية الزائفة ، وفى القسم الثانى من الرواية يتحدث عن انحدار الجمهورية الى الابتذال والسوقية من وراء شعارات التهريج السياسى الرخيص ، واخيراً يروى لنا فى القسم الثالث تطوح البلاد الى هوة الحرب الأهلية بكل أهوالها ومجازرها الدامية . وتسرى فى الرواية روح من السخرية تبدأ رقيقة مغلفة ، ثم لا تزال تتصاعد مواكبة تصاعد الأحداث حتى تنتهى الى مرارة موجعة عند الحديث عن وقائع الحرب . غير أن تلك السخرية نفسها هى التى أضعفت الرواية وحرمتها من قوة الشحنة المأساوية التى كان يمكن أن تزيد من تأثيرها فى النفس . والرواية قبل كل شىء تمثل الموقف الايديولوجى لصاحبها ، فهو كما ذكرنا ارستقراطى ودبلوماسى مرتبط بالنظام الملكى ارتباطاً وثيقاً ، فنظرته الى الحرب الأهلية لا تخلو من كونها نظرة متحيزة من جانب واحد ، ويُستشف دائماً من سياقها انها مكتوبة بلهجة السيد المتعالى الذى يتصنع العطف الأبوى وينظر الى الشعب وآلامه من فوق .

ولا يسعنا ونحن فى هذا العرض السريع لاولئك الروائيين المنتمين الى جيل ٢٧ الا أن نشير الى كاتب آخر كان ذا شخصية متميزة قوية ، ونعنى به الباسكى **لويس أنتونيو دى فيجا** Luis Antonio de Vega (ولد سنة ١٨٩٨) . وكان على الرغم من مولده فى بلباو فى اقصى شمال اسبانيا مولعاً بالعالم الافريقى ، فعاش سنوات طويلة فى المغرب وعرف الشمال الافريقى معرفة وثيقة ، وأهم من ذلك انه عرف كيف يفهم هذا العالم ويتجاوب معه تجاوباً صادقاً جعله من أكثر كتاب اسبانيا تحمساً لقضايا المغرب العربى ، واشتهر بمقالاته الملتهبة التى كان يكتبها عن قضية الجزائر قبل الاستقلال مما أثار عليه سلطات الاستعمار الفرنسى ، وزار بعد ذلك مصر وبلاد الشرق الأوسط وكتب عن مشكلاته كثيراً من المقالات المشبعة بروح المودة والتقدير الخالص للامة العربية .

وقد كان لويس أنتونيو دى فيجا الى جانب عمله الصحفى والسياسى غزير الانتاج فى ميدان الرواية والاقصوصة . وكثير من انتاجه القصصى يتخذ مسرحه فى ذلك العالم الذى أحبه وهوى اليه فؤاده : عالم المغرب العربى . وكانت رواياته الاولى فى أوائل الثلاثينيات تحمل ذلك الطابع الفكرى الذى وسم كتاب جيله ، ولكنه ظل يتحلل منه شيئاً فشيئاً مقترباً من الواقعية مثل رواية « حى الشفاه المصبوغة El barrio de las bocas pintadas » (١٩٥٣) ، وان كان كذلك قد استهواه جو الأساطير والسحر والخرافات الذى استمده من معايشته لأهل القرى الصغيرة المغربية بما يؤمنون به من خرافات واعتقاد فى كرامات أوليائهم ومعجزاتهم ، مثل رواية « أنا سرقت سفينة نوح Yo robé el arca de Noe »(١٩٥٠) (٤٤) .

---

(٤٤) عن جيل ٢٧ انظر بالبوينا برات ٦٧٤/٣ وما بعدها .

والحقيقة أن عدد الروائيين الذين يمكن نسبتهم الى جيل ٢٧ كثيرون لا يحصرهم العد ، غير أنا نكرر هنا ما لاحظناه من أن هذا الجيل لم يستطع أن يقدم روائيين على المستوى السابق (جالدوس ، باروخا ، اونامونو فاى انكلان) ولا على المستوى الذى سيصل اليه الفن القصصي في الأجيال التالية . فهذه الفترة تعتبر منطفئة الى حد ما ، لا تغمرها أسماء ساطعة التألق في ذلك الميدان ، وأظن أن لذلك **سببين رئيسيين :**

الأول هو أن التيار السائد على هذا الجيل كما ذكرنا هو الذى كان ينادي بمبدأ « الفن للفن » ، واذا كان هذا المبدأ قد صلح للشعر ونفخ فيه روحاً جديدة فانه لم يكن ليصلح كثيراً للفن القصصي الذى ينبغى له أن ينبع من الحياة ويصب بعد ذلك فى الحياة . ولو أن القصة فقدت منذ البدء صلتها بواقع الناس وآمالهم واحلامهم لهوى الركن الرئيسى الذى يجب أن تقوم عليه ، ولو أنها فقدت عند المنتهى صلتها بجماهير القراء العريضة — وهم « مستهلكو » العمل الفنى القصصي — لأصبحت لوناً من الترف يهدف الى امتاع أقلية من الخاصة . وكان هذا هو شأن الفن القصصي الذى عالجه ادباء جيل ٢٧ ، اذ أنتجوا لنا قصة « فكرية » أو « عقلية » أو « فنية » ، فلم تستطع أن تجد استجابة وقبولاً من الجماهير . وأدى هذا الى اعراض عن النتاج القصصي استمر وقتاً غير قليل . وقد تنبه القصاص الاسبانى **ماكس آوب** Max Aub احد أعلام الفن الروائى ممن هجروا بلادهم بسبب اتجاههم السياسى الى هذه الحقيقة فربطها بالتيار الفكرى السائد خلال تلك السنوات والذى كان علمه المبرز **اورتيجا جاسيت** Ortega y Gasset صاحب نظرية « تجريد الفن La deshumanizacion del arte » (٤٥) فقال فى عبارة قد يكون فيها بعض المبالغة وان كانت قد أصابت مفصل الحقيقة :

---

(٤٥) خوسيه اورتيجا جاسيت José Ortega y Gasset (١٨٨٣ — ١٩٥٥) هو أبرز مفكرى اسبانيا وفلاسفتها فى العصر الحديث . وهو الذى يمثل انفتاح الفكر الاسباني الحديث الى عالم الثقافة الاوروبية ولا سيما بالفلسفة الالمانية التي تمثلها منذ سنوات دراسته فى المانيا . وليس لاورتيجا جاسيت مذهب فلسفي كامل متكامل موحد ، ولكن له عدداً هائلاً من المقالات تناول فيها كل قضايا عصره وجيله سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو فكرية . وكان فى تطلعه الى اصلاح اوضاع بلاده يسعى الى ربطها بالتطور الفكرى السائد فى اوروبا وفى المانيا بصفة خاصة . ولاورتيجا آراء كثيرة جديرة بالنظر حول الفن وفلسفة الجمال . وقد اودع كثيراً من آرائه كتابه الذى نشره بعنوان « تجريد الفن La deshumanizacion del arte » (١٩٢٥) . وهو كتاب باشر نفوذاً كبيراً على جيله والأجيال التالية . ونظريته فيه تقوم على أن الفن ليس الا شيئاً عابراً يرتبط باللحظة التي يولد فيها العمل الفني ، والفن الحقيقى فى نظره هو الذى يقصد الفن لذاته دون أن يكون للجو الانساني المحيط به ادنى نفوذ عليه . ومن الواضح أن هذه النظرية كانت رد فعل ضد تيار الواقعية الذى كان سائداً فى أيامه ، ولم يكن اورتيجا يخفى احتقاره لما كان يدعى بالفن الواقعي ويعده ابتذالاً للفن وانحداراً به الى السوقية . وكان اورتيجا فى هذه النظرية حول فلسفة الفن منطقياً مع نفسه ، متسقاً مع آرائه السياسية والتاريخية ، اذ كان يرى أن الحكم الصالح ينبغي الا يكون فى أيدى الجماهير التي تنزع بطبيعتها الى الفوغائية ، بل فى يد أقلية أو « نخبة مختارة » . وهو يرى أن السبب فى تخلف اسبانيا عن سائر بلاد اوروبا هو انها كانت تنقصها على طول تاريخها تلك « القلة المختارة » . والغريب فى فلسفة اورتيجا الجمالية ان آراءه حول « الفن المجرد » قد التقت بمبدأ « الفن للفن » الذى نادى به شعراء جيل ٢٧ متخذين قدوتهم فى ذلك الشاعر جونجورا الذى احتفلوا بذكرى وفاته فى تلك السنة ، مع أن اورتيجا عبر بهذه المناسبة عن احتقاره لذلك الشاعر منددا بما سماه « ابتذاله الريفي » . عن اورتيجا جاسيت وفلسفته الجمالية انظر كتابه الذى اشرنا اليه ، وانظر بصفة خاصة :

J. Ferrater Mora: Ortega y Gasset, 1956.

« ان اورتيجا جاسيت هو المسئول الأول عن خلو اسبانيا من القصصيين خلال السنوات المنحصرة بين ١٩٢٠ و ١٩٤٥ ، اذ أنه هو الذى أوقف تيار الواقعية فى الأدب الاسبانى (٤٦) .

والعامل الثانى هو هجرة كثير من الروائيين والقصصيين الشباب ممن كانوا معقد الأمل فى أيامهم الى خارج اسبانيا لأسباب سياسية فى الغالب ، اذ كان معظمهم من الجمهوريين أصحاب الاتجاهات اليسارية . وقد أدى اشتعال الحرب الأهلية وانتصار قوات اليمين فيها تحت قيادة الجنرال فرانكو الى أن خرجوا من بلادهم طوعاً أو كرهاً . وكثيرون من هؤلاء كانوا لا يزالون فى بداية الطريق لم تنضج ملكاتهم بعد ، أو كانوا قد نشروا روايات لم تلق حظاً كبير من النجاح ولم تلفت اليهم نظر النقاد بشكل كاف ، ثم تفتحت مواهبهم وآتت أكلها بعد ذلك فى مهاجرهم بعيداً عن اسبانيا . وأكثر هؤلاء ممن ولدوا فى مطلع القرن فكانت أعمارهم عند ظهور الجيل الذى هو موضوع حديثنا بين العشرين والثلاثين ، وقد انتمى بعضهم فى مستهل حياته لذلك المذهب التجريدى أو مذهب « الفن للفن » ولكنهم بحكم تصاعد انتماءاتهم السياسية والاجتماعية واندماجهم فى مشكلات بلادهم أخذوا يعدلون شيئاً فشيئاً عن ذلك المذهب متطورين بفنهم القصصى تطوراً ملحوظاً ، ارتفع به الى مرتبة عالية من النضج والاكتمال . ونذكر من هؤلاء بصفة خاصة **أرتورو باريا** (ولد سنة ١٨٩٧) **وثيسر أركونادا** (ولد فى سنة ١٩٠٠) **ورامون سندر** (ولد فى ١٩٠٢) **وماكس آوب** (ولد فى سنة ١٩٠٣) **وفرانسيسكو أيالا** (ولد فى ١٩٠٦) . على أننا سوف نكتفى هنا بهذه الاشارة ونرجىء الحديث عنهم الى مكانه الملائم .

●●●

خوان أنتونيو ثونثونيجى :

قبل أن نتحدث عن الحرب الأهلية الاسبانية ــ أكبر هزة عنيفة تعرضت لها اسبانيا بعد انقضاء الثلث الأول من هذا القرن ــ ومدى آثارها العميقة فى الفن القصصى الاسبانى ، نود أن نشير الى شخصية هذا الروائى الفذ الذى لم يرتبط باتجاه معين ولم ينتم الى مدرسه محددة الطابع والذى يعتبر فى اسبانيا المعاصرة أعلى قممها فى ميدان الفن الروائى .

ولد **خوان أنتونيو ثونثونيجى** Juan Antonio Zunzunegui مع مولد القرن العشرين فى سنة ١٩٠١ فى بلدة بورتوجاليتى (التابعة لبلباو فى اقليم الباسك) ، فهو اذن بلديّ لاونامونو وباروخا الذى يعتبره كثير من النقاد حامل لواء الرواية من بعده .

وقد كان أول ظهور ثونثونيجى على مسرح الحياة الأدبية فى سنة ١٩٢٦ حينما نشر مجموعة من اللوحات القصصية (ولا نقول القصص) بعنوان « مشاهد من حياة بلباو Vida y paisaje de Bilbao » ، وهو عمل ليس قصصياً بمعنى الكلمة وانما هو أشبه بذلك اللون الأدبى الذى يتحرى تصوير المناظر والمجتمع والذى كان ممهداً لظهور الأدب الواقعى . على أن هذا العمل المبكر لكاتبنا كان أشبه بارهاص لما سيكون عليه فنه القصصى ، فنحن نجد فيه صوراً ونماذج بشرية كأنما هى تخطيط مبدئى لأعمال قصصية مستقبلة . وفى سنة ١٩٣٥ ينشر مجموعة قصصه القصيرة « ثلاثة فى واحد أو الشرف الرفيع Tres en uno o la dichosa honra » التى تلفت النظر اليه بقوة ، ونراه هنا من جديد يعالج موضوعات مستمدة من بيئة بلده بلباو مع اهتمام

---

(٤٦) نقل هذا النص أنتونيو ايجليسياس لاجونا فى كتابه المشار اليه من قبل ص ٣٣٤ .

خاص بالنماذج البشريةذات الأطوار الغريبة أومعالم الشذوذ الواضح الذى يكاد يمس حدود الجنون . وربما استطعنا أن نتلمس فى بعض هذهالأقاصيص تأثر المؤلف باونامونو ورامون جومث دىلاسرنا ولا سيما فىلغته التىتحفل بالاستعارات والصور المفاجئة غير المألوفة ، كما يمكن أن نربط بعض شخصيات قصصه بمثيلات لها فى قصص بيرانديللو التى تضيع فيها الحدود الفاصلة بين الحقيقة والوهم ، وكذلك بقصص الروائى والناقدالايطالى أيضاً « بونتمبيللى » (٤٧) .

على أن ثونثونيجى يقدم بعد ذلك فى سنة ١٩٤٠ على معالجة الرواية الطويلة بعد هاتين المحاولتين المتواضعتين ، فينشر رواية « El Chiplichandle » (وهذا اللفظ هو التحريف الذى يجرى على ألسنة عوام أهل بلباوللفظ الانجليزى Ship-Chandler أى السفينة التى تزود البواخر بالمؤن) ، ولعلها من أجود انتاجهذا المؤلف . وفيها يعود بنا الى التقليد الروائى القديم الذى كان قد اضمحل وشحبت الوانه منذأيام جالدوس وباروخا . بل نجد فيها عودة الى تقليد قصصى اسبانى أقدم من هذا بكثير : هو« الرواية البيكارسكية » التى كانت منأول مظاهر النهضة القصصية فى القرن السادس عشر . فبطل هذه الرواية محتال يستعين على كسب رزقه باصطناع كل حيلة ممكنة فى بيئة ميناء بلباو المائج بالبواخر وسفن الصيد وبين رجال الأعمال والمتعهدين والنشالين واللصوص وأصحابالحانات . وهو فى أثناء ذلك يرسم لنا صوراً اخاذة لمناظر المدينة وبحرها وأرصفتها ، صوراتشيع فيها سخرية رقيقة . والمؤلف يمضى فى قص مغامرات هذا البطل فى مختلف أوساطالمدينة البحرية حتى يوصله فى النهاية الى أن يصبح حاكماً .

ويكاد ابرز انتاج ثونثونيجى الروائى ينحصرفى سلسلتين كبيرتين : الاولى تضم الروايات التى صور بها لنا الحياة فى بلدة بلباو والتى يكملها بعدالرواية التى اشرنا اليها : « قصص وأسمار من خليجنا Cuentos y patranas de mi ria »و « سفينة الموت El barco de la muerte » (١٩٤٥) و « القرحة La ulcera » (١٩٤٨)و « الافلاس La quiebra » (١٩٤٧) ، والثانية هى التى تدور أحداثها فى مدريد ، ومنأول حلقاتها « فيران السفينة Las ratas de barco » (١٩٥٠) ، حيث يصور لنا مدريد اثناء الحرب الأهلية ، ثم « الحياة كما هى La vida como es » (١٩٤٥) ، وتكملتها« الحياة تستمر La vida sigue » (١٩٦٠) .
وفى هذه السلسلة وصف لنا قاع مدينة مدريدوأحياءها الفقيرة ونشاليها ومجرميها فى واقعية عارية ، هذا الى عدد آخر من الروايات التى قدملنا فيها قطاعات مختلفة من مجتمع العاصمة .

ونلاحظ فى كل هذا الانتاج أن البناء الروائىعند ثونثونيجى متكامل متين يخضع للمفهوم التقليدى للرواية ، واذا كانت مقدرته فى الكتابةالقصصية تعلو على مستوى الشك فان اسلوبه هو الذى يترك مجالاً فسيحاً للمؤاخذة ، وانمايرجع ذلك الى ما كان يبذله من جهد فى التفرد باسلوب خاص به ، فهو ليس من طراز الكتابالعفويين الذين يكتبون بلغة الحديث اليومية . والواقع أن الاسراف فى استخدام لغة الشارع ــ مهما قيل فى تبريره من التزام الواقعية ــ أمر لا بد أن ينتهى باسلوب الكتابة الى الابتذالالسوقى ، فالرواية أولاً وقبل كل شىء أدب ،

---

(٤٧) ماسيمو بونتمبيللي Massimo Bontempelli (١٨٧٢ ــ ١٩٦٠) من اشهر النقاد والقصصيين الايطاليين المعاصرين . ويعتبر رائد مذهب جديد فى الفن القصصيكان رد فعل ضد الواقعية الطبيعية من جهة وضد حركة « الطليعيين » التي ظهرت فى اعقاب الحرب العالمية الاولى من جهة اخرى . اما هذا المذهب الجديد فيمكن أن ندعوه ضرباً من « الواقعية السحرية » اراد بها أن يكتشف عالم ما تحت الحقيقة فى الحقيقة نفسها .

ولا بد أن يُستخدم فيها اسلوب أدبى يعلو على لغة الكلام العادية. كان هذا هو مفهوم ثونثونيجى من اسلوب الكتابة ، ولكنه كان اديباً ينتمى الى اقليم لم يعرف أبداً بحبه للبلاغية المتكلفة ، ولهذا فقد كان عليه فى طموحه الى اصطناع اسلوب مميز أن ينتهج طريقاً آخر : هو التدقيق والافراط فى الوصف ، واستخدام كثير من المصطلحات الفنية المتعارف عليها بين المهنة أو تلك حسب الموضوع الذى يتناوله فى قصصه ، فهو اذا تحدث عن عمال الأرصفة أو بحارة السفن أو الصيادين أو البنائين أو مصارعى الثيران او النشالين استبلغ فى الحديث عن أعمالهم بلغتهم ومستخدماً كلماتهم على نحو يجعل من العسير على غير العارف بعملهم فهم مـا يقولون . وهذا هـو ما جعل روايات ثونثونيجى تكاد تكون مستعصية على الترجمة . وبالفعل نجد أن المترجم من انتاجه أقل مما ترجم لقصاصين أقل منه مكانة . بل انه فى كثير من الأحيان يرى نفسه مضطراً الى أن يشفع الكلمة الغريبة بشرح يقربها للقارىء ، وهو شىء لا يستساغ فى الاسلوب القصصى ، كما أن غرامه بالتدقيق والتفصيل يحمله دائماً على تطويل رواياته الى حد يجاوز صبر القارىء احياناً ، وكأنه كان يفرض على نفسه أن يكون الحد الأدنى لكل رواية من رواياته ستمائة صفحة . ولعل هذا هو الذى حرم انتاج ثونثونيجى من لـون كانت مقدرته وطاقته الابداعية كفيلة بأن توصله فيه الى القمة : ونعنى به ميدان القصة القصيرة ، فمن المؤسف أن انتاجه فيها قليل ، ولكن هذا القليل على أعلى مستوى من الجودة . على أن ثونثونيجى بدأ يتخلص من عيب التطويل ولا سيما فى رواياته التى كتبها بعد سنة ١٩٥٠ ، اذ نراه يعمل فيها على تشذيب عباراته وتركيزها كاسباً بذلك لعمله القصصى حبكة أمتن وترابطاً اشد .

خوان انتونيو ثونثونيجى على علاته وبكل مزاياه وعيوبه من أعظم القصصيين فى عالم الآداب الاسبانية المعاصر . وقد غلا فيه بعض المعجبين به ففضله على جالدوس وباروخا ، واذا كان فى هذا الحكم بعض المبالغة فانه لا شك فى طاقته الخلاقة وفى أنه يستحق المكان البارز الذى يحتله اليوم فى عالم الأدب الاسبانى . وقد اتى الاعتراف الرسمى به فى سنة ١٩٦٢ حينما منح جائزة الدولة فى الأدب . ومن المفارقات الطريفة أن الرواية التى نال بهـا هذا التقدير كانت بعنوان « الجائـزة El premio » ، وفيها سخر أبلغ سـخرية من الأوساط الادبية فى اسبانيا ومن الأجهـزة التى تقوم بمنح الجوائز الأدبية (٤٨) .

●●●

الحرب الأهلية الاسبانية وأثرها فى الفن القصصى :

قبل أن نتحدث عن مدى انعكاس الحرب الأهلية الاسـبانية على الفن القصصى وأثرها فى تطوره ، علينا أن نلاحظ أن الحروب الأهلية ليست جديدة فى تاريخ الشعب الاسبانى ، بل ان الحرب الطويلة التى شغلت كل تاريخ اسبانيا فى العصور الوسطى بين الاسلام والمسيحية انما كانت الى حد ما ضرباً من الحروب الأهلية ، فقد كان كل من الجانبين يعتقد انهم أهـل البلد الحقيقيون وان الآخر هو الدخيل ، وكان الصراع بينهما صراعاً بين مفهومين مختلفين للحيـاة . وكذلك كانـت الحرب الأهلية الاسبانية الأخيرة صـداماً بين مفهومين متغايرين ما زال يتصاعد حتى انتهى الى هذا القتال الدموى المرير الذى فرق أحياناً بين أفراد الاسرة الواحدة .

---

(٤٨) حول خوان انتونيو ثونثونيجى انظر بالبوينا برات ٧٦٦ ـ ٧٧١ ، والفصل المخصص له فى كتاب ايوخينيو دى نورا عن الرواية الاسبانية المعاصرة ، وكتاب انتونيو ايجليسياس ص ١١٣ ـ ١٢١ .

وكانت أحوال اسبانيا بعد هزيمتها وتصفيةامبراطوريتها فى سنة ١٨٩٨ على درجة بالغة السوء ، ولكنها على الرغم من ذلك ردت الىالساسة الاسبان وعيهم فأقنعتهم بضرورة انتهاج سياسة ديمقراطية متحررة . غير أن اسبانيا لم تكن على اهبة لذلك التحول الفكرى ، ولم تكن الحياة الديمقراطية قد رسخت جذورها فيها ، فضلاً عن أن المحافظين التقليديين ، كانوا لا يزالون قوة لها ثقلها ووزنها ، وكانوا لا يرون أو لايريدون أن يروا ان السبب فى تدهور اسبانيا وتخلفها انما كان خضوعها خلال قرون لحكم مطلق تسانده الكنيسة الكاثوليكية ، بل كانوا على العكس يعزون ذلك الى ما بدأ يتسرب الى بلادهم من أفكار متحررة « ثورية » أتتهم من جيرانهم الاوروبيين . ولم تفلح الحكومات المتحررة بعض الشىء التى أعقبت كارثة ٩٨ واستمرت خلال السنوات الاولى من القرن العشرين فى التوفيق بين الطائفتين المتنافرتين : المحافظين والأحرار ، بل كان الحوار بينهما لا يلبث أن ينتهى الى مظاهرات غوغائية واضطرابات دامية وقتال فى الشوارع . واخيراً رأت الملكية أن تضع حداً لذلك ، فأسندت الحكم الى شخصية قوية تحكم البلاد بيد من حديد . وهكذا تمر على اسبانيا مرحلة السنوات السبع المعروفة باسم « دكتاتورية الجنرال بريمودى ريبيرا Primo de Rivera » (١٩٢٢ ــ ١٩٢٩) ، واذا كانت الدكتاتورية قد استطاعت أن تعيد النظام وتقوم ببعض الاصلات فى البلاد فان الشعب قد ضاق فى النهاية بذلك الحكم المطلق وبحجره على الحريات . واخيراً استجاب الملك الفونسو الثالث عشر لرغبات الجماهير ، فعزل الجنرال بريمو دى ريبيرا ، ووصل الاحرار الى الحكم واحرزت الأفكار الجمهورية انتشاراً واسعاً بين الشعب مما انتهى الى سقوط الملكية واعلان الجمهورية فى السنة التالية على نحو سلمى هادىء ، وبدا ان اسبانيا مقبلة على السير فى طريق الديمقراطية الحقة ، غير أن المحافظين الرجعيين كانوا يتربصون بالنظام الجديد الدوائر ، وقدم لهم الجمهوريون من جانبهم ذريعة للتمرد والثورة بتراخيهم فى الحكم واغضائهم عن الاغتيالات والاضطهادات التى تعرض لها معارضوهم . واستمرت هذه الفوضى حتى أعلن الجنرال فرانكو ثورته فى سنة ١٩٣٦ واجتاز مضيق جبل طارق (اذ كان قائداً للقوات الاسبانية فى شمال المغرب) معلناً الحرب على الجمهورية . وهكذا انقسمت اسبانيا الى معسكرين : معسكر المحافظين الكاثوليكيين الملكيين (بغير ملك) ومعسكر الجمهوريين الذى كان اتجاهه اليسارى يتزايد بتصاعد الأحداث حتى تحول الى شيوعية حمراء . ووجدت الدول الأجنبية فى هذا التمزق فرصة سانحة للتدخل ، فاقبلت روسيا السوفيتية ودول اوربا الغربية « الديمقراطية » مثل انجلترا وفرنسا تمد الجمهوريين ، بينما أعانت فرانكو وأمدته دولتا المحور : المانيا النازية وايطاليا الفاشية . ثم انتهت هذه الحرب القاسية الى مانعرف : الى انتصار فرانكو وتوليه رياسة الدولة الاسبانية منذ سنة ١٩٣٦ حتى اليوم .

وقد كانت الحروب دائماً ــ والحروب الأهلية بصفة خاصة مجالاً رحباً خصيباً لتفتح المواهب القصصية . كان هذا هو شأن الثورة الشيوعية والحروب الاهلية التى دارت فى ظلها ، فقد انتجت لنا أدباً قصصياً كثيراً يكفى أن نشير من أعلامه الى **بوريس باسترناك** (١٨٩٠ــ١٩٦٠) **وميخائيل شولوخوف** (ولد فى ١٩٠٥) ، وكلاهما حصل على جائزة نوبل : الأول فى ١٩٥٨ والثانى فى ١٩٦٤ . وكذلك الأمر فى الثورة المكسيكية التى اخرجت لنا نفراً من أعظم الروائيين مثل **ماريانو أثويلا ومارتين لويس قزمان** . ولهذا فقد كان من الطبيعى ان يترتب على الحرب الأهلية الاسبانية فيض من الأدب القصصى ، بل ان ذكريات هذه الحرب ما زالت حتى اليوم توحى بمزيد من الأعمال القصصية الرائعة .

لقد أوحت الحرب الأهلية الاسبانية بكثير من الأعمال الروائية للأجانب الذين اشتركوا فيها أو شهدوها من قريب أو بعيد ، ونذكر منهم **ايرنست هيمنجواى ، وجون دوس باسوس ، واندريه مالرو ، وجان بول سارتر ، وايليا ايهرنبورج** على سبيل المثال لا الحصر . أما الكتاب فقد احصى منهم الناقد **ايجليسياس لاجونا** ــ وهو يعترف بأنه لم يستقص كل الأسماء ــ مائة وستة وثلاثين كاتباً من بينهم خمسة وأربعون من كتاب المهجر . والذين اقتصروا فى كتاباتهم على وصف أحداث الحرب فقط بلغ عددهم أربعة وسبعين كاتباً من بينهم ستة وخمسون من الذين ظلوا فى اسبانيا وثمانية عشر مهجرياً (٤٩) .

ومن الواضح أننا لا نستطيع فى هذه الدراسة الالمام حتى ولو بشكل موجز بهذا العدد الضخم من الأعمال القصصية ، ولهذا فاننا سوف نكتفى ببيان بعض الخطوط العامة لاتجاهات هذه الأعمال والتنويه ببعض الكتاب الممثلين لها .

واذا كانت الحرب الأهلية كما ذكرنا صراعاً بين مفهومين ايديولوجيين متنافرين فان الفن الناتج عنهما كان لا بد له كذلك أن ينقسم الى وجهتين كل منهما تنظر الى الحرب من زاويتها : بين الكتاب الذين بقوا فى اسبانيا بعد الحرب اذ كانوا من الفريق المنتصر أو على الأقل المحايد ، والكتاب الذين تركوا اسبانيا طوعاً أو فراراً بحكم انتمائهم الى الفريق الخاسر ، وقد استقر هؤلاء فى مهاجرهم الاوربية (فرنسا، الاتحاد السوفييتى، انجلترا) أو الأمريكية (الولايات المتحدة أو مختلف جمهوريات أمريكا اللاتينية) .

وطبيعى أن تفصل بين الفريقين هوة سحيقة زادها مع الأيام جهل كل منهما بالآخر ، ولكن السنوات الأخيرة شهدت تقارباً بينهما ، فقد سمح نظام الحكم القائم فى اسبانيا بعودة بعض المهاجرين الى البلاد ، وتراخت قبضة الرقابة ، فصرحت باعادة طبع الأعمال الأدبية التى كتبها المهاجرون فى اسبانيا نفسها ، واخذت جذوة الحقد المتبادل فى الخبو وان لم تخمد تماماً حتى اليوم .

ولو قارنا بين الأعمال القصصية للفريقين ، فاننا نلاحظ أن كتابات المهجريين أكثر اهتماماً بتعمق المشكلات الاجتماعية التى تولد عنها الانفجار ، ولكن المرارة أشيع فيها ، وهى أكثر تحيزاً واصطباغاً بالصبغة الحزبية مما جعل انتاجهم الأدبى مشحوناً بالعنف والعصبية ، كذلك نلاحظ أن معظم كتاب المهجر كانوا يتسمون بذاتية حملتهم على ان يجعلوا أنفسهم دائماً محاور تدور حولها كتاباتهم ، مودعين اياها ما يشبه أن يكون دفاعاً عن تصرفاتهم الشخصية أو تقديماً لحساب عن أعمالهم . والواقع أن أولئك المهاجرين كانوا يحتاجون الى وقت طويل حتى يعودوا الى التكيف بظروف الحياة الجديدة فى مهاجرهم ، وحتى تأخذ جراحات أنفسهم فى الاندمال . ولقد أمضى بعضهم نحو ثلاثين سنة فى الخارج يجترون آلامهم ويغتذون بذكرياتهم الماضية دون أن يلقوا بالاً الى ما أصاب اسبانيا من تطور خلال السنوات الماضية حتى كأن ساعة التاريخ قد وقفت بهم عند سنة ١٩٣٩ .

أما فريق الكتاب الذين ظلوا فى اسبانيا فانهم كانوا بوجه عام أكثر اعتدالاً فى نظرتهم وحكمهم على الحرب وان كانت حزبيتهم أيضاً واضحة فى انتاجهم الذى أعقب نهاية الحرب بشكل

---

(٤٩) انظر كتاب ايجليسياس لاجونا المشار اليه فيما سبق ص ٦٩ .

مباشر ، ولكنهم اخذوا شيئاً فشيئاً فى تقديروجهة نظر خصومهم الجمهوريين وتصحيح أفكارهم عن مثلهم وآرائهم والنظر الى تلك الحرب نظرة متكاملة تحاول تلمس الحقيقة بعيداً عن الحزبيات المتطرفة . غير انه من العسير أن نطالب اولئك الذين خاضوا الحرب واكتووا بنارها مقاتلين سواء من هذا الجانب أو ذاك أن يكونوا مجردين تماماً من العصبية والهوى . ولهذا فقد كان الحكم العادل هو ما ينتظر من ذلك الجيل الذى لم يحارب ولكن صور الحرب وأهوالها قد انطبعت فى أخيلته ، أعنى هؤلاء الذين كانوا فى سن الطفولة عند نشوب الحرب ولم يعد يعنيهم الآن من أمرها من هو الظافر ومن هو المنهزم وانما يذكرون فقط بشاعة تلك الحرب التى مزقت أوصال وطنهم وأنزلت أهوالها بالشعب جميعاً دون تفريق بين زرقه وحمره . هذا الجيل الأخير هو الذى استطاع أن يقدم لنا فى انتاجه الأدبى عن الحرب الأهلية أعمالاً أكثر اتجاهاً الى الانصاف ، وأعمق نبضاً بالانسانية التى تسمو على الشيع والأحزاب ، وأرق شعوراً ازاء البلوى تصيب الصديق والعدو على حد سواء ...

ولهذا فانه يمكن تصنيف الذين عالجوا موضوع الحرب الأهلية فى نتاجهم القصصى فى ثلاث مجموعات :

الاولى : طائفة القصاصين الذين كانوا رجالاً ناضجين وكتاباً على حظ من الشهرة فى وقت نشوب الحرب ، وهم الذين ولدوا قبل سنة ١٩٠٠ وبعدها الى نحو سنة ١٩١٠ .

والثانية : الذين كانوا شباباً عند قيام الحرب فاشتركوا فيها منخرطين فى صفوف هذا الفريق أو ذاك ، وهم الذين ولدوا فيما بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ .

والثالثة : الذين ادركوا الحرب ولكنهم كانوا أيامها أطفالاً فلم يسهموا فى أحداثها ولكنهم ذاقوا ويلاتها من جوع وحرمان أو فقد لآبائهم وأفراد من اسرهم .

أما الطائفة الاولى فينتمى اليها كثير ممن سبق لنا الحديث عنهم فى أثناء الكلام عن الفن القصصى الاسبانى قبل الحرب الأهلية ، والىها ينتمى أيضاً بعض كتاب المهجر ممن كانوا قد أيدوا الجمهورية وقاتلوا فى سبيلها ثم اضطروا الى الهجرة بعد فشل قضيتهم .

وأما الطائفة الثانية فتضم الروائيين والقصصيين الذين حملوا لواء هذا الفن بعد الجيل السابق فى اسبانيا حتى اليوم ، اذ تتراوح أعمارهم اليوم بين الستين والخمسين ، وتليهم الطائفة الثالثة ممن بدأت اقدامهم تتوطد فى ميدان الكتابة القصصية فى الخمسينيات . واذا كان المنتمون الى الطائفة الثانية لهم الفضل الأكبر فى تجديد الفن القصصى فى اسبانيا وفى معالجة موضوع الحرب الأهلية معالجة أقرب الى الموضوعية وأبعد عن التحزب فان الجيل الأخير لم يعد يلقى بثقل اهتمامه على أحداث الحرب نفسها وانما على مشكلات ما بعد الحرب فضلاً عن أن افقه قد اتسع فلم يعد مرتبطاً بتلك المشكلات وحدها ، وهذا أمر طبيعى اذا قدرنا أن الفراغ الزمنى بين أفراد هذا الجيل والحرب آخذ فى الاتساع بصورة مطردة .

الحرب الأهلية فى أدب كتاب المهجر :

يستحق كتاب المهجر الجمهوريون منا وقفة قصيرة ، وهم كتاب اختلفت حولهم الآراء اختلافاً جذرياً بحسب الأهواء السياسية . أما فى اسبانيا فقد ظل أدبهم محظوراً يعد من الممنوعات ، وأدى هذا الى جهل أوساط الشباب المثقف بانتاجهم واستخفاف الادباء الكبار المرتبطين بنظام الحكم

بهم . على ان السنوات العشر الأخيرة قد شهدت بعض « الانفتاح المتحرر » فلم تعد السلطات الاسبانية متمسكة بسياسة التشدد ازاءهم ، فقد سمحت بدخول الكثير من كتبهم المطبوعة فى الخارج ، بل انها سمحت أيضاً باعادة طبع بعضها فى داخل البلاد ، واخذ جمهور القراء يتعود على القراءة لهؤلاء الادباء والاعتراف بما فى كتاباتهم من قيم . اما فى خارج اسبانيا فقد بالغ النقاد الكارهون لحكم فرانكو فى تقدير قيمة هؤلاء الادباء ، واشتط بعضهم فاعتبروهم الممثلين الوحيدين للأدب الاسبانى المعاصر ولم يقيموا وزناً لمن يكتبون اليوم فى اسبانيا . والذى يقتضيه الانصاف هو الا نغلو مثل هذا الغلو لا فى الرفع من شأنهم ولا فى الانتقاص من قدرهم . فالعدل دائماً فى مكان وسط بين الافراط والتفريط .

ولعل اكبر شخصيات كتاب المهجر هو **رامون سندر** Ramon Sender الذى ولد فى احدى قرى « وشقة » فى سنة ١٩٠٢ . وكان اسمه قد لمع فى الأوساط الأدبية قبل الحرب برواية **« امام** Imam » المستوحاة من الحرب التى دارت بين الجيوش الاسبانية والثائر المغربى عبد الكريم الخطابى . وأما فى المهجر فقد ألف روايات ومجموعات من القصص القصيرة حول الحرب الأهلية ، فضلاً عن مقالات وكتب سياسية الطابع ، والواقع أننا لا نستطيع أن نولى حديثه عن احداث الحرب ثقة كاملة ، لا لتحيزه الحزبى فحسب ، بل لأنه لم يحمل السلاح فى المعارك ، اذ كان ـ شأنه كشأن القصاص الأمريكى هيمنجواى ـ يرى المعارك من بعيد . ومع ذلك فان له روايات رائعة صور فيها المآسى المترتبة على الحرب وما كان يؤدى اليه ذلك الصراع بين الاخوة من اطلاق الغرائز الكامنة وتحويل المقاتلين من كلا الطرفين الى طغمة من الوحوش . ومن هذه الروايات « صلاة على روح فلاح اسبانى Requiem por un campesno espanol » و « الملك والملكة El rey y la reina » (١٩٤٩) وفيها يصور حياة مدريد فى ظل الحكم اليسارى قبل اندلاع الحرب ، و « الجلاد اللطيف El verdugo afable » . وقد عرف **سندر** فى كتاباته ـ على الرغم من انتمائه السياسى والايديولوجى ـ كيف يختار دائماً لقصصه مواقف ثورية أو قتالية تسمو بانسانيتها على النزعات الحزبية أو الاقليمية الضيقة ، بحيث يتجاوب معها القارىء مهما اختلفت وجهة نظره عن تلك التى يدافع عنها الكاتب . وهذا هو ما جعل لأدبه قيمة تجاوز حدوده القومية وترتفع به الى مستوى عالمى .

والكاتب الثانى الذى يعد فى طبقة سندر هو **ماكس آوب** Max Aub (ولد سنة ١٩٠٣) وكان قد عرف فى اسبانيا فى أواخر العشرينيات كاتباً مسرحياً من كتاب الطليعة الشباب ، ثم الجأه وقوفه فى صف الجمهوريين الى الهجرة ، فعاش فترات من حياته فى روسيا والولايات المتحدة والأرجنتين والمكسيك . وهو لا يزال فى منفاه مضرباً عن العودة الى وطنه حتى بعد ان رفع الحظر عنه . وقد أرخ للحرب الأهلية تأريخاً روائياً غير كامل فى سلسلة تبدأ بروايتيه « الحقل المفتوح Campo abierto » و « الحقل المغلق Campo cerrado » (١٩٤٨ ـ ١٩٥٠) ، وفيهما يؤرخ لأحداث الحرب منذ نشوبها فى يوليه حتى نوفمبر سنة ١٩٣٦ ، ثم نشر بعد ذلك « الحقل الدامى Campo de sangre » عن أحداث الفترة الواقعة بين ديسمبر ١٩٣٧ ومارس ١٩٣٨ ، واخيراً نشر فى المكسيك سنة ١٩٦٨ رواية اخرى تصور جزءاً آخر من تاريخ الحرب بعنوان « حقل اللوز Campo de almendros » وماكس آوب مثل سندر فى محاولته الاقتراب من الموضوعية والاجتهاد فى الا يدع نزعته الحزبية تخرج به عن ميدان الفن الروائى الى ادب الدعاية السياسية ، اذ هو يندد بالقسوة الوحشية من هذا الجانب أو ذاك على حد سواء . وفى روايته « الحقل الدامى » تأخذ بألبابنا الشخصية التى خلقها خيال المؤلف : شخصية الفنان الذى

ينتهى به التقزز من مناظر الدمــاء والجيف الى اعتزاله كلا الفريقين والمضي الى الغابــة ليقضى فيها بقية حياته ، اذ رآها أرحم وأرفق من ذلك المجتمع المسعور الذى كان يعيش فيه .

ونجد كذلك تصويراً رائعاً للحرب من وجهة نظر الجمهوريين ايضــاً فى الثلاثيــة التى نشرها **أرتورو باريــا** Arturo Barea (ولد ســـنة ١٨٩٨) بالانجليزية أولاً تحت عنوان « قصــة ثائــر The Forging of a Rebel » (ونشرت فى الولايات المتحدة قبل أن تترجم الى الاسبانية) ، ولو أن اللون الحزبى المتحيز غالب على تصويره .

ومن هؤلاء المهاجرين **فرانسسكو أيالا** (ولد سنة ١٩٠٦) ، وقد هاجر الى الولايات المتحدة وعمل فى جامعاتها ، وغلا فيه تلاميذه الأمريكيون فاعتبروه « الروائى الاسبانى الأول » ، وهو حكم فيه اسراف شديد وان كان من الحق ان بعض رواياته تعد فى قمة الانتاج القصصى المعاصر ، مثل روايــــة « ميتة كلاب Muerte de perros » (١٩٥٨ وقد اعيد طبعها فى اسبانيا سنة ١٩٦٩) ، وهى رواية طريفة تصور الكاتب احداثها فى احدى بلاد أمريكا اللاتينية ، وفيها يقص علينا قصــة ضابط عسكرى شــاب يتزعم الثورة على حكم رجعى فاسد ، ولكن الأمر ينتهى به الى أن يقيم على انقاض الطغيان الذى ثار عليه طغياناً جديداً يكون هو محوره ومركزه .

وفى كل هــؤلاء نجد درجــات متفاوتة من التحيز قد تبعدهم عن الموضوعية والحيــاد وان كانت لا تنال من قيمة أعمالهم الأدبيــة . ولكن الطابع المذهبى الصارخ هو الذى يميز آخــرين مثل **ثيسر اركونادا** César Arconada (١٩٠٠ — ١٩٦٤) . وكان كاتباً شيوعياً خالصاً لم ينظر الى الحرب الا من زاويته الايديولوجية . ولعل اركونادا هــو أول من عالــج مشـــكلات العمال وصراعهم مع اصــحاب رؤوس الأمــوال معالجة قصصية منذ وقت مبكر ، اذ نشر فى سنة ١٩٣٠ روايــــة « التربينــــة La turbina » ومنحته الحكومة اليسارية فى سنة ١٩٣٨ جائزة الدولة فى الأدب عن روايته « نهر التاجــه Rio Tajo » وقد كان شجاعاً فى الدفاع عن آرائــه ومبادئــه الشيوعية لم يتخل عنها حتى وفاته . وهذا هو ما حمل السلطات الروســية على نشر « أعماله الكاملة » فى موسكو سنة ١٩٦٧ (٥٠) .

الحرب الأهلية فى أدب الكتاب الوطنيين :

اما الكتاب الذين ظلوا فى اسبانيا وكتبوا وهم على ارض بلادهم فقد تعرضــنا لمن أدرك الحرب منهم وهو فى ابان نضــجه واكتمال من عمره ، ممن دعوناهم الجيل الأول . ولهذا فسوف نتحدث هنا عن ابرز شخصيات الجيل الثانى منهم وانتاجهم الروائى حول الحرب الأهلية بوجه خاص .

آنخل دى ليرا :

ويعد من أول كتاب هذا الجيل **آنخل ماريا دى ليرا** Angel María de Lera (ولد فى ١٩١٢) ، وهو اديب بدأ نشاطه فى ميدان الكتابــة بعد أن تجاوز سن الشــباب ، اذ أن أولى رواياته ترجع الى سنة ١٩٥٧ ، وقد اتبع ذلك برواية لقيت نجاحاً شــعبياً كبــيراً هى « نفير الخــوف Los clarines del miedo » وهى تدور حول أولئك الشباب الصــغار الذين يســعون الى احتراف مصارعة الثيران وحياتهم البائسة المتشردة بحثاً عن الشهرة والمجد والمال

(٥٠) انظر بصفة عامة عن كتاب المهجر وكتاباتهم القصصية حول الحرب الأهلية كتاب ايجليسياس لاجونا ص ٨٣ — ٩٢ .

وبعد انتاج متفاوت الحظ من النجاح يصدرليرا روايتـــه « الرايات الأخــيرة Las ultimas banderas » (١٩٦٨) التـى ضربت رقمـــا قياسيا فى النجاح ، اذ بلغ ما بيع منها خلال عدة اشهر اكثر من مائة الف نسخة ، وفى هذا دليلعلى أن الحرب الأهلية لا تزال موضوعا يهم القراء فى اسبانيا وأن ذكرياتها لم تعد نسيا منسيا كمازعم بعض النقاد . وفى هذه الرواية يصور لنا المؤلف مدريد تحت حكم الجمهوريين فى أواخرأيام الحرب ، وقد ضربت قوات الوطنيين عليهـا الحصار فى شهر مارس سنة ١٩٣٩ ، ويرسم لناالكاتب فى واقعية صـارخة حيـاة قطاعات من سكان العاصمة : نفر من الشـيوعيين المصممين على مقاومة انتحارية فى استبسال مثالى، وطوائف من الشعب الذى أضر به الحصار والجوع والخوف، وكذلك جو الفساد الخلقى الناجم عن الحرب من سوق سوداء ومتاجرة بالأغذية والأعراض والمبادىء السياسية الى غير ذلك مما يجعل من هذه الرواية وثيقة بشعة يسجل فيهـا حســاب تلك الحرب على نحو يهز النفس هزا قويا . صحيح أن هذه الوثيقة ربما لم تكن صادقة تماما من الناحيـــة التاريخية ، فالمؤلف لا يخلو من الايحاء خـلال سطورها ببعض التحيز الحــزبى ، ولكنهــا من الناحية الأدبية تحفة رائعة حقا .

خوسيه ماريا خيرونيا :

ولعل من أكثـر محاولات تســجيل تاريخ الحرب الأهلية طموحا هى محاولة **خوسيه ماريا خيرونيا** Jose Maria Giranella فى ثلاثيتـــه التى سوف نتحدث عنها ببعض التفصــيل .
وخيرونيا من الشخصيات التى اثارت كثيرا من الجدل ، وهو بغير شك ليس كاتبا رديئا نفخته الدعاية التجارية كما قال عنه بعض النقاد ، ولكنه ليس من الامتياز بحيث يُوضع فى الصف الأول من الروائيين . وقد ولد فى مدينة خيرونا (بقرب برشلونة سنة ١٩١٧) وتقلب فى مهن كثيرة متنوعة بعيدة عن ميدان الأدب ، ولما نشـبت الحـرب الأهلية وكان يناهز العشرين من عمره تطوع فى صفوف القوات الوطنية (قوات الجنرال فرانكو) ، فلما انتهت الحرب قرر أن يجرب حظه فى ميدان الأدب ، فنشر ديوانى شعر كان لهما حظ قليل من النجاح وفى سنة ١٩٤٦ كتب اوّلى رواياته « رجل Un hombre » التى نال عليها « جائزة نادال للقصة » . ويحكى لنا خيرونيا فى اعترافاته خبر هذه الرواية التى اتمها فى سبعة أسابيع ، فيقول انه كان لديه مجلد من دائرة المعارف يتضمن مادة « أيرلندا » ورأى الكاتب ان هذا الجزء يقدم اليه معلومات وافية عن طبيعة هذه البلاد وحياة أهلها ، فعكف عليه يستصفى مادته ويودعه روايته تلك التى تصورها فى جو أيرلندى . ولنا أن نتخيل بعد ذلك ما فى هذه الرواية من سطحية وزيف فى تصوير ذلك البلد الذى لم يعرفه المؤلف ولم يحتك بأهله الا عن طريق دائرة المعارف . وهذا الخبر الغريب يطلعنا على الطريقـة التى كان خيرونيا « يصنع » بها قصصـــه . وعلى الرغـم من انه يعترف بأن الرواية لم تجد اقبالا من الجمهور دون أن يشفع لها ظفرها بجائزة ادبية لها قيمتها ـ فانه عاد الى التمادى فى هذا العبث ، فاذا به يؤلف روايتــه الثانيـــة « المد La marea » (١٩٤٩) ، هذه المرة عن المانيا النازية . ويعجب المرء : ما الذى كان يدفعه الى هذا « الضرب فى حديد بارد » ؟ . . . الى الحديث عن بلد لم يزره ولو زيارة عابرة ؟ أمام عماده فى هذه الرواية فلم يكن ـ على ما يقول ـ الا تصفح ستة كتب « على الأقل » ومجموعة من المجلات الألمانية المصــورة ومحادثات مــع عدد من النـــازيين اللاجئين الى اسبانيا بعد نهاية الحرب .

والواقع أن بداية مثل هذه لا تبشر بمولد روائى راسـخ القدم فى ميدانـه . ولكن فى هذا الميدان أيضا كما فى الحياة نفسها مفاجآت غريبة ، فالثلاثية التى شرع خيرونيا منذ ذلك التاريخ فى كتابتها لم تكن على ما قد يتوقع الناقد من تلك البداية السيئة ، بل كانت عملا روائيا قد لا يقارن بأمثاله من أعمال الروائيين العظام ولكنه يسمو بكثير على درجة التوسط .

وأول روايات هذه الثلاثية « شجر الأرزيؤمن بالله Los cipreses creen en Dios » (١٩٥٣) بعد ثلاثة أعوام من العمل الجاد فى جمع المادة التاريخية لها فى باريس على حد قول المؤلف. وقد اعتمد فى ذلك على ما كان يلتقطه من أفواه اللاجئين السياسيين الجمهوريين فى فرنسا فضلاً عما كانت ذاكرته تختزنه من تجاربه الشخصية فى الحرب حينما أسهم فيها متطوعاً فى صفوف الوطنيين . وهكذا أراد خيرونيا أن يكتب روايته بموضوعية وحياد ، اذ أنه صور لنا أحداث الحرب من وجهتى النظر المتعارضتين معاً . وقد كانت النتيجة طيبة موفقة ، واصبحت روايته تعد من اولى الروايات التى سجلت وقائع الحرب الأهلية فى نزاهة وأمانة بعيداً عن الأحزاب والأهواء، بل بتعبير أصبح محترماً كل الأحزاب والأهواء ومنفسحاً لها صدر روايته . والمحور الذى تدور حوله القصة هو حياة اسرة « البيار » التى تعيش فى خيرونا حينما تندلع نيران الحرب . والرواية بعد ذلك مترابطة محكمة البناء ، والشخصيات تتطور تطوراً طبيعياً دون تكلف ، فقد حرص الكاتب دائماً على ألا يقحم نفسه ولا يفرضها على الأحداث ولا على الأشخاص .

وتمضى بعد ذلك ثمان سنوات قبل أن يخرج المؤلف الحلقة الثانية بعنوان « مليون من الموتى Un million de muertos » (١٩٦١) ، وقد قضى الكاتب معظم هذا الوقت فى جمع صبور دؤوب لأخبار الحرب من شتى المصادر ومن أفواه الناس أيضاً ، ولكنه فى هذه المرة كان أكثر تجرداً من كل ما يمكن أن يُشتم منه دفاع أو هجوم . ولكن خطر هذا التجرد عند القصاص هو الانزلاق الى السرد البارد الجاف الذى ينحدر بالرواية من الفن القصصى الى التحقيق الصحفى . وهو خطر لم يستطع خيرونيا أن يتجنبه . فقد كان الزعماء الجمهوريون مثلا يتمتعون بشعبية كبيرة فى المناطق التى حكموها من اسبانيا ، هذا هو مايسجله التاريخ المنصف ، ولكن شخصيات هؤلاء الزعماء فى رواية خيرونيا جاءت باهتة جامدة كأنها تماثيل شمع لا تثير احتراماً ولا تستحق عطفاً . ولسنا نرد ذلك الى رغبة من المؤلف فى تملق النظام الحاكم الآن فى اسبانيا ، فالحق أنه لم يتملقهم ولم يتزلف اليهم ، وانما الى افراطه فيما ظنه حياداً أو نزاهة ، فانقلب به الى التسجيل السطحى ... الى كتابة تاريخ قصصى لا قصة تاريخية .

وتأتى بعد ذلك الحلقة الثالثة : « ثم نشب السلام Ha estallads la paz » (١٩٦٦) ، وهو تعبير موفق يعنى به كل تلك المشكلات التى أعقبت انتهاء النزاع المسلح ، ولكن السلام الذى حل فى أرض اسبانيا الخربة على اثر ذلك كان بماساده من آلام وقلق أشبه ما يكون بحرب جديدة. فالكاتب يؤرخ هنا فى هذه الحلقة الأخيرة من سلسلته للسنوات الخمس المنقضية بين ١٩٣٩ و ١٩٤٥ : سنوات القطيعة الدولية والجوع والسوق السوداء . ومن جديد نرى هنا كيف يفرق المؤلف فى زحمة الأحداث ، فيشغل عن أبطال روايته ، ونرى شخصياتهم تذوب وتتميع حتى يكادوا يتوارون تماماً . فهذا « ماتياس البيار » آخر أفراد الاسرة التى جعلها محور الثلاثية قد أصبح « بورجوازياً » بعد الحرب ، ولم يعد فى شخصيته ما يثير الحماس ولا الاهتمام، وتنتهى الرواية بشكل تبدو منه ناقصة غير مقنعة. على أن الاسلوب فى هذا الجزء الثالث أكثر احكاماً ورصانة مما كان فى الجزأين السابقين .

والحقيقة أن عيب خيرونيا الأكبر — على كونه قصصياً قديراً بغير شك — هو سطحيته التى ضربنا عليها مثلاً بطريقته فى جمع مواد رواياته . وأنا أذكر انه قام برحلة سياحية فى سنة ١٩٦٢ مما اعتادت تنظيمه شركات الملاحة تحت شعار « العالم فى عشرين يوماً » ، ومر فى هذه الجولة بمصر ، فقضى فيها يومين كتب بعدهما سلسلة تحقيقات فى جريدة « أ . ب . ث A.B.C » عن مصر وحياة المصريين ومشكلة الشرق الأوسط ، ثم مر بالهند واليابان ووقف

بهونج كونج ، وكتب تحقيقات اخرى عن بـلادالشرق الأقصى من قبيل ما كتبه عن مصر . ولنا ان نتصور مدى الضحالة والسطحيةفيما كتبهعن كل هذه البلاد والجراة فى اصدار أحكام هى ثمرة مثل هذه الزيارات السياحية العابرة .

اجناثيو اجوستى :

ولداجناثيو اجوستى فى احدى القـرىالتابعة لبرشلونة فى سنة ١٩١٣ ، وكان على مـا يبدو من كتاباته الاولى رجلاً واسع الثقافة يدلعلى ذلك كتابه التاريخى « قرن فى حياة قطلونية » (١٩٤٠) (وقطلونية هى الاقليـم الذى تحتلبرشلونه فيه مركز العاصمة) . وقد اشـتغل بالصحافة الى جانب عمله الروائى .

واجناثيو اجوستى ممن قاموا ايضاً بالتأريخللحرب الأهلية عن طريق الفن الروائى ، فى سلسلة رباعية الحلقات اتخذ لها عنوان « الرماد كان فىيوم ما شجرة La ceniza fué arbol » ونشر أول اجزائها فى سنة ١٩٤٣ تحت عنوان « ماريونا ريبوى Mariona Rebull » ، وهى رواية حياها النقاد منذ ظهورها واعتبروها من خير ما صـدرفى اسبانيا خلال السنوات الأخيرة ، وهو يصور لنا فيها حياة برشلونة قبل الحـرب الأهليـة ،برشلونة التى كانت تتحول بسرعة من بلد زراعى الى مدينة تجارية وصناعية من الطـراز الأول ،بما كان يعنيه ذلك الازدهار السريع من رخاء ومن مشكلات اجتماعية واقتصادية أدارت الطبقاتالغنية لها ظهورها فى انانية بورجوازيـة حتى انتهى الأمر الى انفجارها فى النهاية . وتأتى بعدذلـك الحلقة الثانيـة « الأرمـل ريـوس El viudo Rius » (١٩٤٤) حيـث يبـدأ المؤلف فى الحديث عن خواكين ريوس رأس الاسرة التى سنرى فى سيرة حياتها تاريـخ اسـبانيا فىسنوات الحرب . وفى هذا الجزء الثانى يرسم لنا اجوستى صورة صادقة شيقة لبدء الصراعالطبقى فى برشلونة التى تزايدت ثروات أصحاب الأعمال والتجارات فيها ، ولكن على حساب بؤسالطبقات الفقيرة وشقائها ، وبهذا يدنو بنا المؤلف دون أن نشعر الى ذلـك الانفجار الذى اقتربتساعته ، ولكن دون أن نفقد شخصية ريوس التى لا تزال محور الرواية الرئيسي . ونأتى بعد ذلكالى الحلقة الثالثة : « ديسيديريو Desiderio » (١٩٥٧) حيث يتحول المحور الى ديسيديريو ابن الأرمل ريوس ، فالمؤلف حريص على أن يجعل لكل أحداث مجموعته قطباً تتركز حوله والا انزلق فى خطر غلبة السرد التاريخى على الفن الروائى لديه. والبطل الجديد معاصر لسنوات الجمهورية،تلك السنوات التى كانت البلاد مخلدة فيها الى الرقاد اللذيذ على فوهة بركان . واخـيراً تأتىالصحوة المفاجئة فى الحلقة الرابعة والأخـيرة : « ١٩ يوليه 19 de Julio » (١٩٦٦) وهذاالجزء الأخير هو الذى اختص به المؤلف أحداث الحرب الأهلية نفسها .

والحقيقة ان اجوستى كان اكثر توفيقاً من صاحبه خيرونيا فى حرصه على الا تفقد روايتـه الطويلـة (التى تبلغ فى حلقاتهـا الاربـع ١٣٠٠ صفحة) شيئاً من وحدتها ، فالشخصيات التى اتخذها محاور لأجزاء مجموعته محددة ومدروسةبعناية ، وهو لا يضيعها ابداً فى غمرة الأحداث وزحمتها ، وهى نامية متطورة ، اشبه شيء بتلكالشجرة التى ضمنها عنوان المجموعة : لا تزال فى نمو متدرج بطيء حتى تهرم وتحرق وتستحيلالى رماد . ونثر اجوستى انيق عليه مسـحة شعرية ولكنه دقيق موجز لا تزَيُّدَ فيه ، فضلاًعن الشحنةالمأساوية التىأودعها تلك الشخصيات ذات الانسانية العميقة .

●●●

الاتجاهات القصصية الاسبانية بعد الحـرب الأهلية :

كان جيل القصاصين الذين ولدوا بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ هم الذين اضطلعوا بالعبء الأكبر فى تجديد الفن القصصى الاسبانى واجراء دمـاء جديدة فى عروقه . وقد بدأ هؤلاء فى نشر انتاجهم الذى وطد أقدامهم فى هذا الميدان الأدبى فيما بين سنتى ١٩٤٠ و ١٩٥٠ . وكان هؤلاء الشباب فى ذلك الوقت تتملكهم رغبة فى التجديد ، غير أنهم لم يستطيعوا ان يتحللوا من النفوذ الذى باشره عليهم الأساتذة القدماء : اساتذة جيل ٩٨ (وكان بعضهم لا يزال فى أوج عظمته) والجيل التالى لهم حتى جيل ٢٧ . ثم انهم رأوا اسبانيا فى عزلة عن العالم فقد كانت هذه هى سنوات القطيعة الدولية لاسبانيا وسنوات الحصار الدبلوماسى والاقتصادى الذى فرضته عليها الدول المنتصرة فى الحـرب العالمية الأخيرة سواء منها دول المعسكر الشيوعى أو دول الكتلة الغربية . رأوا بلادهم وقد أحاط بها هذا الستار الحديدى ، متقوقعة فى حدودها الجغرافية ، فتقوقعوا هم ، وادى بهم هذا الموقف الى تأمل احوالهم بين الخراب الضارب اطنابه فى الداخل والمقاطعة فى الخارج ، فجاء انتاجهم مفعماً بالتشاؤم والحزن . رأينا ذلك فى روايتى خيرونيا واجوستى اللتين تحدثنا عنهما ، وسـنراه بعد ذلك بصورة خاصة فى روايتى **كاميلو خوسـيه ثيلا** : « عائلـة باسـكوال دوراتى » (١٩٤٢) **وكارمن لافوريت** : « لا شىء » (١٩٤٥) .

ويلاحظ على هذا الجيل شـدة ارتباطه بمشكلات بلاده الناجمة بعد الحرب الأهلية ... بعد أن « نشب السلام » على حد تعبير خيرونيا ... فرواياتهم تلح دائماً على الأوضاع المترتبة على الموقـف الجديد ، وقد ظل هذا الاهتمـام واضحاً فى أعمالهم القصصية الصـادرة خلال السنوات الأخيرة . فنجد **مانويل خيل** Manuel Gil السرقسطى (ولد سنة ١٩١٢) يحدثنا فى روايته « القرية الجديدة Pueblonuevo » (١٩٥٩) عن تلك القرى التى تنشأ فى الريف الاسـبانى بفضل مشاريع الاستصلاح والرى الحديثة وما تخلقه من مشكلات .

هذا عن الريف ، اما مشـكلات المدينـة فى سنوات ما بعد الحرب فقد عالجها الكاتب **داريو فرنانديث فاوريث** Dario Fernandez Florez (ولد فى ١٩٠٩) فى روايته « لولا ، المرآة المعتمة Lola ,espejo escuyo » (١٩٥٠) التـى أثارت عند نشرها ثائرة المتزمتين واعتبروها غير خلقية وخارجة على الآداب ، مع أن الروايـة لا تخرج عن كونها وثيقة تسجل الفساد الخلقى بين الطبقات الغنيـة القادرة التى كانت تحتكر متع الحياة ولذائذها من مال وطعام وشراب ونساء فى تلك السنوات السود التى كان الناس يطالبون فيها بشد الأحزمة على البطون والتى كان الخبز فيها يوزع بالبطاقات .

ونشر بعض قصاصي هذا الجيل روايات حول الحرب العالمية الثانية ، ولكن هذا الموضوع لم يثر كثيراً من الاهتمام بين ادباء اسبانيا ، فقد كانت حـرباً لم تشارك فيهـا بلادهم . على أن الموضوع الذى نال قسطاً وافراً من اهتمامهم هو تلك المغامـرة التى قـام بهـا « الفيلق الأزرق La Division Azul » من المتطوعين الاسبان للقتال الى جوار الألمان فى حملتهم على روسيا سـنة ١٩٤١ . فقد عالجه مثلاً **كارلوس ماريا ايديجوارس** Carlos Maria Ydigoras (ولد سنة ١٩٢٥) فى روايته « بعضنا لا يزال حياً Algunos no hemos muerto » (بوينـوس ايرس ١٩٥٨) التى أودعها وصفاً رائعاً مثـيراً لمسرح الأحداث وتحليلاً لنفسيات هؤلاء المحاربين الذين ذهبوا لغزو روسـيا حلفـاء الألمان ، فاذا بأمزجتهم وعاطفيتهم وتكوينهم النفسى تجعلهم أقرب الى خصومهم الروس منهم الى حلفائهم الألمان .

وتنعكس على روايات هذا الجيل أيضاً مشكلة العصابات الجمهورية التى ظلت بعد انتهاء الحرب الأهلية تتسلل عبر جبال البيرينيه من فرنسا لتقوم بأعمال التخريب فى اسبانيا والتى كانت تعرف باسم « Les maquisards » ، كمانرى فى رواية « لهيب النار على الجبال La sierra en llamas » للكاتب **آنخل رويث أيوكر** Angel Ruiz Ayucar ، وقد قص الكاتب علينا فى هذه الرواية تجربته هو ، اذ كان هو نفسه أحد اولئك المتسللين ، مما جعل تصويره نابضاً بالصدق والحيوية ، وقد عالج هذا الموضوع أيضاً **اميليو روميرو** Emilio Romero (ولد سنة ١٩١٧) فى روايته « السلام المستحيل La paz emieza nunca (١٩٥٨) الحاصلة على الجائزة الأدبية « بلانيتا » .

وفى خلال هذه السنوات البائسة تنجم مشكلة اخرى من مشكلات ما بعد الحرب : هى تلك الهجرات الجماعية للفلاحين والعمال الزراعيين الاسبان ممن ضاقت بهم سبل الرزق فى بلادهم الى مختلف بلدان اوربا . وما كان اكثر ما يقع هؤلاء المساكين تحت نير اولئك « النخاسين » البيض من المتعهدين أو موردى « الانفار » أو صاحبات البنسيونات اليهوديات ، أو يقعون فرائس لنصاب يعدهم بالعمل فيبتز منهم « تحويشة العمر » ثم يكدسهم فى شاحنة ويقذف بهم الى أول مدينة اوربية تخطر بباله . وأول من عالج هذه المشكلة الانسانية هو الكاتب **رامون سوليس** Ramon Solis (ولد فى ١٩٢٣) فى رواية « غريباً ينبت العشب Ajena crece la hierba » (١٩٦٢) التى جعل بطلها أجيراً فقيراً من قادس يخرج من قريته لكى يلتحق بذلك الجيش البائس من العمال الزراعيين الذين يستخدمهم أصحاب المزارع الفرنسية لجمع البنجر ، ويقص علينا فى هذه الرواية الصدام بين عقلية هذا الفلاح الاسبانى البسيط والبيئة الجديدة التى يواجهها فى فرنسا .

وكان من بين كتاب هذا الجيل أيضاً من عالج مشكلة التصنيع الذى سار فى اسبانيا بخطى جديرة حقاً بالاعجاب خلال السنوات الأخيرة ، ولكن عواقبه لم تكن دائماً حميدة ، والواقع أن التصنيع ليس مشكلة جديدة تماماً على الفن الروائى فقد رأينا كيف كان من أول معالجيها الكاتب الشيوعى الذى أشرنا اليه من قبل : ثيسر أركونادا (١٩٠٠ ــ ١٩٦٤) أحد أعلام الكتاب المنفيين من اسبانيا فى روايته « التربينة » (١٩٣٠) . أما فى سنوات ما بعد الحرب فقد كان هذا الموضوع عصب رواية لقصاص شاب (ولد سنة ١٩٣١) هو **خيسوس لوبث باتشيكو** Jesus Lopez Pacheco ، وعنوان روايته « مركز الطاقة الكهربائية Central electrica » (١٩٥٨) . وهى رواية يسارية الطابع متأثرة كثيراً برواية الرائد الشيوعى لهذا اللون ، وقد ترجمت الى الروسية وحظيت باقبال كبير فى الاتحاد السوفييتى . ونجد كذلك مشكلات العمال والصراع الطبقى بينهم وبين أصحاب رؤوس الأموال فى رواية **أرماندو لوبث ساليناس** Armando Lopez Salinas (ولد فى ١٩٢٥) : « المنجم La mina » (١٩٦١) .

ومنذ سنة ١٩٥٣ حينما اعترفت هيئة الامم المتحدة باسبانيا وعقدت الولايات المتحدة حلفها العسكرى معها بدأ انكسار ذلك الحصار المضروب على اسبانيا ، وتلا ذلك تدفق موجات السائحين عليها ، حتى أصبحت منذ الستينيات البلد السياحى الأول فى أوروبا ، وتحولت السياحة الى مورد من الموارد الاولى للاقتصاد الاسبانى ، على أن ازدهار اسبانيا ورخاءها الذى يرجع شطر كبير منه الى اولئك السياح ولا سيما الأمريكيين والألمان والاسكندنافيين لم يجدا من جانب القصصيين الاسبان ما قد ينتظر من ترحيب وحفاوة . فالقصاص ــ شأنه فى ذلك شأن المصلح الاجتماعى ــ سرعان ما يفطن بحسه المرهف الى المشكلات الجديدة الناجمة عما قد

يبدو فى ظاهره عاملاً من عوامل الرخاء . وكان من أول من تعرضوا لهذه المسألة **رامون نييتو** Ramon Nieto (ولد فى ١٩٣٤) فى روايته « **الشمس المرة** El sol amargo » (١٩٦١) حيث يرسم صورة قاتمة للآثار الضارة المترتبة على هذا الغزو الذى تتعرض له اسبانيا كل سنة من ملايين السياح . ونجد طرفاً من ذلك فى رواية « رامون سوليس » : « صياح الدجاجة » التى سوف نتحدث عنها بعد قليل . غير أن الذى عالج هذه المسألة بشكل بالغ العنف الى حد يقرب من الماسوشية هو **خوان جويتيسولو** Juan Goitisolo (ولد فى ١٩٣٥) فى روايته « الجزيرة La isla » (المكسيك ١٩٦١) حيث يقول : « ان السياحة قد حولت اسبانيا من فردوس « الحياة اللذيذة La dolce vita ... الى بلد يعيش فيه الاسبان غارقين فى وحل الجنس » . وهذه بغير شك نظرة فيها كثير من المبالغة وسوء النية فضلاً عن كونها زائفة .

وهكذا نرى أن كل المشكلات التى برزت على مسرح الحياة الاسبانية فى سنوات ما بعد الحرب الأهلية الى اليوم قد وجدت تجاوباً من الكتاب القصصيين فى اسبانيا ، غير أن معالجة مشكلات الساعة لا تكفى لخلق أدب جيد ، وانما المهم بعد ذلك هو ما قدر هؤلاء من الصدق فى حديثهم عن هذه المشكلات ؟ وهل استطاعوا أن يقدموا عملاً فنياً يرتفع بهم الى مكان بارز فى الأدب الانسانى العالمى ؟

أما آراء النقاد فى اسبانيا فانها تختلف وتتفاوت تفاوتاً شديداً . فمنهم من يعتقدون أن من بين الأجيال الجديدة من القصاصين الاسبان شخصيات ليست أدنى طبقة من أساتذة جيل ٩٨ ، وأن النهضة التى يعيشها الأدب الاسبانى المعاصر بفضلهم قد حولت هذه الفترة الى « عصر ذهبى » حقيقى لا يقل خصباً وقيمة عن ذلك العصر الذهبى الغابر الموافق للقرن السابع عشر : عصر سيرفانتيس ولوبى دى فيجا وكيفيدو وكالديرون . ولكن من هؤلاء النقاد أيضاً من يستهينون بالقيمة الفنية والجمالية للأدب القصصى الذى صدر بعد الحرب الأهلية ويعتبرونه أدنى مستوى من أدب الأجيال السابقة . والحكم العادل يقضى بالتوسط بين الرأيين ، فضلاً عن أن البعد الزمنى عن هذا الجيل المعاصر وهو فى ابان انتاجه ولا يزال معرضاً للنمو والتطور ليس كافياً الآن لكى نصدر عليه حكماً موضوعياً بمأمن من مظنة الزلل . غير أن الذى لا شك فيه هو أن من بين القصاصين الشباب فى اسبانيا اليوم عدداً لا بأس به قد اكتملت لهم القدرة القصصية ولا نستبعد أن تخرج من بينهم شخصيات يمكن أن ترث بجدارة مكان الأساتذة السابقين .

كذلك هناك تهمة توجه الى الأجيال الحديثة من القصاصين الاسبان ، وهى ارتباطهم السياسى بالنظام القائم – نظام الجنرال فرانكو ، وهى تهمة طالما رددها كارهو هذا النظام فى البلاد الاوربية والأمريكية ، وأعان على ترسيخها فى الاذهان المنفيون الاسبان أنفسهم لأسباب سياسية لا تخفى . واذا كان حقاً أن السنوات التى أعقبت نهاية الحرب كانت سنوات رقابة صارمة على حرية التعبير فان من الحق أيضاً أن هذه الرقابة قد خففت على نحو تدريجى مطرد . وقد بدأ هذا « الانفتاح المتحرر » منذ منتصف الخمسينيات ، ثم تزايد فى العقد التالى بصورة ملحوظة ، وهو لا يزال مستمراً حتى الآن ، كذلك من الحق أن نقول ان نظام فرانكو لم يكن من الديكتاتورية والاستبداد وكبت الحريات بحيث صورت الدعاية السياسية سواء فى بلاد الكتلة الشرقية أو فى بلاد ما يسمى نفسه بـ « العالم الحر » – وهو عالم أقل « حرية » بكثير مما يدعى ، وان مساوىء هذا النظام لم تكن اكثر ولا أفظع من مساوىء نظم كثيرة تتمسح بالحرية وتتباكى على الديمقراطية .

ولهذا فاننا لم نر فى اسبانيا الفرانكية أديباً يرفعه النظام الحاكم الى قمة التعظيم حتى يهيمن على الجو الأدبى كما فعلت المانيا النازية **بجيرهارت هاوبتمان** Garhart Hauptmann (ت ١٩٤٦)

او ايطاليــــا الفاشــــية **بجابرييلى دانونزيـــو** Gabriele D'Annunzio ، ونحن نعـرف كثيـراً من الادباء والمفكرين انضــموا بمحض اختيارهم الى قوات فرانكــو وارتبطــوا بنظامه عن ايمان وعقيدة ــ وهو شيء لا نستطيع أن ننكره عليهم كما لا ننكر على الجمهوريين المخلصين معارضتهم لهذا النظام ، ثم تفاوتت بعد بعد ذلك وعلى مرالزمن مواقفهم ، فبعضهم ظلوا على اخلاصــهم وولائهم للنظام ، وبعضهم الآخر اخذوا يبتعدون شيئاً فشيئاً عن ايديولوجية الدولة الرســمية متحولين الى الحيـــاد أو حتى الى المعارضـــة الصريحة ، دون أن يلحقهم اضطهاد أو عقاب . أما القصاصون فقد كانوا فى الغالب أبعد عن التلبس بتبعية الحكام ، وحتى الذين حاولـــوا منهـم استخدام فنهم القصصى للوصول الى منصــب أو جاه عن طريق تملق السلطان فانهم سرعان ما سقطوا من اعين زملائهم فى الوســـط الأدبى ، وفقدوا ثقة جمهور القراء .

• • •

العودة الى الواقعية :

لعل أهم ما يميز الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا هو عودته الى الواقعية ، وان كانت واقعية الكتاب المعاصرين تختلف كثيراً عن الواقعيـــة الطبيعية التى سادت فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، هى ليست واقعية جالدوس ولا بيوباروخا ، وانما واقعيـــة جديدة تتباين اشكالها وتتفاوت درجات ألوانها بين كاتب وآخر . والحقيقة أن الأدب الاســبانى منذ مولده حتى اليوم لم يخل من نزعة واقعية ... من خيط يربطـه دائماً بالحيـاة ويثبت قدمه على أرض الحقيقة . حتى الخيال الذى لا بد من قدر منه فى كل عمل فنى لم يكن أبداً فى الأدب الاسبانى خيالاً مجرداً ، بل كان دائماً ممتزجاً بالحقيقة متخذاً منهـا نقطـة البدء . ولهذا فقد كانـت اسبانيا ــ اذا تحدثنا عن ألوان اخرى من الفن ــ بلد مثالين ومصـــورين ، ولكنهـــا لم تكن بلد موسيقيين ، اذ أن الموسيقى هى أكثر الوان الفن تجريداً ، بينما التصوير والنحت لا بد لتعبيرهما الفنى من ارتباط ب « المادة » ... بالمادة التى يتشكلان فيها . أما فى الأدب فلا نظن الاســبان قادرين أبداً على أن يوغلوا فى تجريده كما يمكن لغيرهم من الاوربيين . فتكوين الروح الاسبانية تحول بينهم وبين التجريد الخالص . ومن هنا فاسنا نظن الرواية الاسبانية قادرة على تجزئة الحقيقة وتفتيتها على النحو الذى نراه فيما يسمى فى فرنســـا ب « الروايـــــة الجديـــــدة Le nouveau roman» ، مثلما نجد فى روايـة **كلود ســـيمون** Claude Simon : « قصة Historie » (١٩٦٧) حيث يتبعثر نظام الأشــياء وتختلط خطوط المنظور وتنعدم حدود الزمن .

ولهذا فاننا نجد على طـول تاريـخ الأدب الاسبانى مع تعدد المذاهب ، وتعاقب الاتجاهات الفنية والجمالية عودة من وقت لآخر الى هذه الواقعية التى كتبت على أدب اســبانيا كالقدر المحتوم . وهذا فى رأينا هـــو الذى ادى الى ما اشرنا اليه من قبل من النجاح القليل الذى أصابه الروائيون المنتمون الى جيل ٢٧ ممن كانوا واقعيين تحت تأثير نظريات الفن المجرد الخالص منذ أن اعرضـــوا عن الواقعيـــة وحاولوا كتابة روايات « عقلانية » أو فنية خالصة .

على أن تعدد اشـــكال الواقعية الجديدة واختلاف الوانها فى ادب الســـنوات الأخيرة فى اسبانيا يجعل من العسير اخضاعها لقواعد منضبطة تقوم الدراسة على أساسها ، وعلى كل حال فان هناك اتجاهات بارزة فى داخـل هذه الواقعيـــة الجديدة سنحاول أن نصنف على أساسها بعض أعلام الفن القصصى المعاصر فى اســبانيا تصنيفاً تقريبياً ، دون أن يمنع ذلـك اجتماع نزعتين مما سنذكر فى كاتب واحد . فالسمة المميزة لهؤلاء الكتاب هى الغنى والتنوع ، ثم ان الكثيرين منهم لم يثبتوا بعد على اسلوب واحد ، بل هم فى تطور متحرك لا نستطيع أن نتنبأ بما سينتهى اليه .

الواقعية التاريخية :

ونعنى بها محاولة بعض الكتاب استخدام الفن القصصى مع التزام الواقعية ، استعادة الأحداث الواقعة فى تاريخ اسبانيا القريب منهم ، واهم هذه الأحداث وأكبرها هو الحرب الأهلية ، وقد سبق أن ضربنا أمثلة على من عالجوا هذا الموضوع من الكتاب المعاصرين ، مما لا نحتاج معه الى تفصيل الكلام عنه هنا . ولكن الذى نلاحظه هو أن واقعية هؤلاء الكتاب تبدو واضحة فى كل انتاجهم وان اختلفت زوايا النظر الى الحرب الأهلية باختلاف المبادىء السياسية لكل كاتب وباختلاف مزاجه وشخصيته وتكوينه ، ولكن الذى يجمع بينهم هو أن كل قصاص قدم لنا ما يرى أنه الصورة الحقيقية لأحداث الحرب . ولم يخل الكثيرون منهم — سواء من جانب الجمهوريين أو الوطنيين — من محاولة الكتابة بطريقة أقرب ماتكون الى الموضوعية والحياد .

الواقعية الساخرة :

كاميلو ثيلا :

ليست الواقعية الساخرة شيئاً جديداً فى الأدب ولا فى الأدب الاسبانى بوجه خاص ، ولكن بعض كتاب الرواية فى اسبانيا المعاصرة وصلوا بها الى حد من التجسيم والتهويل جعل هذا النوع يتميز ويصبح رقعة صارخة اللون فى « جغرافية » الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا خلال السنوات الأخيرة .

وربما كان ابرز ممثلى هذا اللون هو **كاميلو خوسيه ثيلا** Camilo José (ولد سنة ١٩١٦ فى بلدة بادرون من اقليم جليقية) . وهو كاتب سعيد الحظ بغير شك ، فقد قفز الى الصف الأول من كتاب الرواية فى اسبانيا بأول انتاج له : « اسرة باسكوال دوارتى La familia de Pascual Duarte » (١٩٤٢) وكان آنذاك فى السادسة والعشرين من عمره . فقد كان لهذه الرواية وقع كبير ونجاح هائل بين الجماهير حتى أن عدد طبعاتها خلال السنوات الثلاثين الأخيرة بلغ نحو ستين طبعة ، كما أنها ترجمت الى عدد كبير من اللغات الأجنبية .

وباسكوال دوارتى بطل الرواية شخصية منتزعة من احدى القرى الضئيلة الفقيرة فى اقليم يُعتبر من أفقر أقاليم اسبانيا وأكثرها تخلفاً هو الذى عرفه العرب الأندلسيون باسم « المفازة » ودعاه الاسبان باسم Extremadura اى المنطقة النائية المتطرفة (فى غرب اسبانيا المتاخم للبرتغال) . وهو يروى علينا (اذ القصة محكية بضمير المتكلم) سيرة حياته البائسة ومغامراته وتقلب الأحوال به فى اسلوب تسوده السخرية المرة القاسية والمبالغات التى جعلت النقاد يعدون أهم مميزات هذه الرواية ما دعوه بـ « التهويل المفزع Tremendismo » . غير أن هذا التهويل الذى تختل فيه النسب بين الأبعاد والأحجام — وهو ما رأينا له سابقة فى روايات فاى انكلان الجليقى أيضاً ومسرحه — لم يخل شخصيته باسكوال دوارتى من انسانية عميقة رهيبة فى الوقت نفسه .

وكثيراً ما تساءل النقاد الذين فاجأتهم هذه الرواية عما كان يرمى اليه كاميلو ثيلا من نشر هذه القصة : الافزاع ؟ أو العودة الى تقليد قديم فى الفن القصصى الاسبانى القديم هو الرواية « البيكارسكية » . . . رواية الشطارة والشطار ؟ أو خلق بطل فوضوى يسخر من المجتمع المستنيم الى عرفه وقواعده الخلقية المتوارثة وتقسيماته الطبقية التى تحولت الى نظام مقدس لا ينبغى المساس بنواميسه ؟

والى هذه الناحية الأخيرة فطن بعض النقاد ، غير أن فهمهم كان سلبياً جعلهم ينقمون على الرواية وصاحبها الذى لم يفعل شيئاً أكثر من أنه « قدم لنا ـ فى نظرهم ـ وجبة ثقيلة من العنف والجرائم السوقية المتوحشة باسم الواقعية » . وعجب هذا الناقد من تلك المرتبة التى ارتفع اليها مؤلف رواية من هذا القبيل « لم تكن لتصلح الا للنشر حلقات فى مجلة رخيصة من مجلات الجرائم المتخصصة فى نشر ما يرتكبه اولئك الشواذ المنحرفون الذين يعانون اختلالاً فى قوى العقل أو مرضاً من الأمراض النفسية المزمنة » (٥١) . وقد احتج المنددون بمؤلفنا بأن بطل روايته ـ على عكس أبطال الرواية البيكارسكية القديمة ـ ليس بطلاً ايجابياً يحاول تغيير ما يراه من فساد فى مجتمعه طموحاً الى مجتمع أفضل أو محاولاً تقديم تبرير خلقى لأعماله ، بل هو قوة الهدم العمياء التى تخرب دون سبب ولا هدف .

غير أنه فات هؤلاء النقاد أن الكاتب ليس مطالباً بمثل هذا التبرير الخلقى الذى كثيرا ما تلجىء المؤلف اليه أحكام الرقابة أو مسايرة العرف المحترم بين المجتمعات « الطيبة » . فالذى قصد اليه المؤلف بالذات على لسان باسكوال دوارتى هو السخرية الجارحة من هذا المجتمع البورجوازى ومن بنائه الاجتماعى والاقتصادى ومن طبقاته المحددة التى لا تسمح بكسر اطاراته ولا المساس « بمقدساته » ... هذا المجتمع الذى استراح اليه الناس فى اسبانيا حتى بعد نكبتها الكبرى فى ١٨٩٨ والذى كان عليه أن يؤدى بالبلاد الى نكبة اخرى أشد وأفظع هى الحرب الأهلية سنة ١٩٣٦ . (ولا ننس أن الكاتب يجرى أحداث قصته فى سنة ١٩٢٢) .

المؤلف يريد أن يسخر بمجتمعه ويحتج على أوضاعه فى اسلوب رمزى ربما الجاه اليه ما كان يسود اسبانيا ابان نشر الرواية من قوانين الرقابة الصارمة ، ولعل خير ما يمثل لنا هذه الرمزية ذلك المشهد الفظيع الذى يقص فيه باسكوال دوارتى علينا قتله لامه ، وكأنه يرمز بذلك الى قتل مواطنيه لوطنهم ، وهى جريمة لا يمكن أن تؤدى الا الى مزيد من الجرائم ، وينتهى دوارتى الى السجن ، ولكنه لا يكاد يخرج حتى يرتكب جناية اخرى يدفع ثمنها هذه المرة من دمه وحياته . وهكذا تكتمل دائرة الدم ويلتقى طرفاها .

الذى أراد ثيلا أن يقوله على لسان بطله الفوضوى الدموى ـ ولا ننس انه يكتب فى سنة ١٩٤٢ ـ هو أن كل شيء باق على حاله . لقد كان باسكوال دوارتى ثائراً على أوضاع مجتمع ظالم فأقبل يسفك الدماء ، ويسخر بالمقدسات ، ولكن المجتمع انتصر عليه فى النهاية فأوقع به انتقامه . وهكذا كان حال اسبانيا : انفجرت فيها أزماتها الاجتماعية والاقتصادية وانساقت فى تيار حرب أهلية مدمرة ، ولكن الام انتهى كل ذلك ؟ الى انتصار القيم الوضعية السابقة ... الى التنظيم الطبقى القديم ... الى ذلك الوضع الذى ضحت البلاد بمليون من الشهداء فى سبيل تغييره ... فاذا به يعود الى ما كان عليه ، وكأن شيئاً لم يحدث ! ...

رواية باسكوال دوارتى صرخة عنيفة ضد اتجاه الحياة فى اسبانيا مرة اخرى الى البورجوازية التى تنتصب على قمة هرمها ارستقراطية مميزة ... صرخة ضد ما كان اورتيجا جاسيت قد دعاه « الصفوة المنتخبة » : الضمان الوحيد ضد « تمرد الجماهير » ـ هذا التعبير الذى اتخذه فيلسوف الأقليات المستنيرة عنواناً لاحسن كتبه ـ . باسكوال دوارتى هو ذلك المتمرد الذى

---

(٥١) هذا هو حكم الناقد خوان لويس البرج فى كتابه « الرواية الاسبانية فى الساعة الحاضرة » :
Juan Luis Albory: Hora actual de la novela espanola, Vol. I, Madrid, 1958, pp. 87-88.

لا يرى بأساً في العودة الى الهمجية البدائية لكي يحطم تلك « الصفوة المنتخبة » التي بشر بهـا اورتيجا ورأى فيها طريق الخلاص والتي قدر لها الانتصار في اسبانيا ، ولايهمنا هنا ما اذا كانت هي نفسها التي كان اورتيجا يعنيها بحديثه أم غيرها .

باسكوال دوارتي بطل « وجودي » بمفهوم خاص : فردود فعله ضد كل ما يعترض سبيله نابعة من غريزة حبه البقاء ، غريزة تجعله هو وحده مركز عالمه ومحور وجوده ، وان كان ذلك مرتبطاً بعقدة أو مركب نقص يبدأ منذ ولادته التي تحيط بها الريب . وسيطرة حب الحياة عليه تجعله أشبه بوحش حصر في قفص ، فهو « يهبش » كل ما يمتد اليه دون أن يبالي أيان وقعت براثنه ، ولهذا فهو لا يطرح على نفسه أبداً أي مشكلة خلقية ، ولا يحاول التمييز بين الخير والشر أو على ما اصطلح المجتمع أن يسميه خيراً وشراً . المهم عنده هو أن يعيش ، كما يستطيع العيش ذئب بين الذئاب . هو أناني كامل لا يعرف الا ذاته ولهذا فهو يتمرد على السيد الفني (رمز السلطة) وعلى البائسين من أمثاله (رمز الشعب) على حد سواء .

وشيء آخر يستحق التنويه في نثر كاميلو ثيلا هو عنايته الشديدة بالصياغة والاسلوب على الرغم مما يبدو لأول وهلة في « باسكوال دوارتي » من عفوية وبساطة . وهذه العناية بالاسلوب وانتقاء الكلمات هي التي تفقد كتابته كثيراً من قابليتها للترجمة ، هذا مع أننا نعترف بأنه أكثر القصاصين الاسبان في الوقت الحاضر شعبية وتجاوزاً لحدود القراءة بالاسبانية (٥٢) .

الواقعية الاستبطانية :

ونعني بها هذه الواقعية التي لا تجعل همها في وصف المجتمع الذي تضطرب فيه شخصيات الرواية وانما في استبطان أغوار النفس الانسانية في اطار ما يحيط بها من أشخاص وملابسات . وقد كان هذا أحد الاتجاهات التي تميز بها بعض القصاصين المعاصرين ممن اهتموا بتصوير الحياة الداخلية لنفسيات أشخاص رواياتهم .

كارمن لافوريت :

ولعل أول شخصية تمثل لنا الى حد بعيد هذا الاتجاه هي الكاتبة **كارمن لافوريت** Carmen Laforet بروايتها « لا شيء Nada » التي أصدرتها سنة ١٩٤٥ وأصبحت تعد فاتحة لمرحلة جديدة في تاريخ الرواية الاسبانية المعاصرة .

ولدت كارمن لافوريت سنة ١٩٢١ في برشلونة ، ولكنها انتقلت مع اسرتها بعد سنتين الى « لاس بالماس » في جزر كناريا . وقضت هناك صباها وسنوات تعليمها الاولى ، ثم عادت الى برشلونة وهي في الثامنة عشرة لكي تكمل دراستها الجامعية في مسقط رأسها ، وكانت

---

(٥٢) عن ثيلا اعدت في خارج اسبانيا بعض رسائل الدكتوراه ونشرت مثل رسالة بول ايلي :
Paul Elie: The Novels of Camilo José Cela, 1959.

وكتاب اولجا بريفالنسكي عن فلسفة ثيلا الجمالية :
Olga Prjevalinsky: El sistema estético de Cela, Madrid, 1960.

ومن الكتب التي افردت حديثاً لدراسته :
Alonso Zamora Yicente: Camilo J. Cela, Madrid, 1963.

وراجع عنه كذلك كتاب بالبوينا برات ٢/٨٠٠ ــ ٨٠٥ ، وايجليسياس لاجونا ٢٢٣ ــ ٢٣١ .

سنوات هذه الدراسة هي التي أوحت اليهـا بعملها الروائي الاول « لا شيء » الذي استحقت عليه جائزة « نادال » سنة ١٩٤٥ .

وفي الرواية ملامح كثيرة من السيرة الذاتية للمؤلفة ، وان كانت هي نفسها قد أصرت على نفي هذه الملامح الا من كونها قد سكنت في احدى شقق شارع « أريباو » الذي عاشت فيه أيضاً بطلة روايتها . وقد يكون ذلك صحيحاً ، الا أننا نحس في كثير من الأحيان أن القصص التي توردها المؤلفة حول حياة برشلونة ومجتمع عائلاتها المتوسطة والخيط الذي يربط أطراف الرواية ، كل ذلك لا بد أن يكون فيه الكثير من التجارب الذاتية . وحرارة السرد وواقعيته لا تكذبان هذا الاحساس .

فالرواية تقص علينا قدوم « أندريا » تلك الفتاة الذكية الخجول من جزر كناريا الى برشلونة لكي تلتحق بجامعتها ، وقد رتب أبواها من قبل مسألة سكناها في بيت تقيم فيه جدتها وأخوالها في شارع اريباو . وتصل أندريا بعد سفر مجهد طويل الى هذا البيت لتساكن أقاربها الذين سيتكفلون بأمرها خلال سني دراستها . وتمضي الرواية بعد ذلك في وصف تجربة حياتها في هذا البيت ودراستها في الجامعة ، وفي مجتمع برشلونة بوجه عام . وهي صورة تقبض النفس بما فيها من تصوير لطباع هؤلاء الأقارب الذين كتب على الفتاة الصغيرة أن تعايشهم ، فهم جشعون انانيون لا يأبهون لرابطة الاخوة بينهم اذا تصادمت مصالحهم ، وزوجاتهم لسن خيراً منهم ، فهن دائماً في شجار ونزاع لا ينتهي . أما بيئة برشلونة التي عرفتها البطلة عن كثب فهي صورة لمجتمع مريض لا يقل شراً ولا أنانية من مجتمعها العائلي الصغير . والانطباع الذي تولده هذه الحياة الجديدة في نفس الطالبة الجامعية ليس الا التقزز الذي يصل الى حد الغثيان من كل ما يحيط بها ... فحياتها في البيت وفي البيئة البرشلونية التي تتصاعد منها أبخرة الفساد والعفن انما هي في النهاية « لا شيء » ... عدم كامل ! ...

وفي الرواية مشابه كثيرة من رواية « اسرة باسكوال دوارتي » ، فهي مثلها تتميز بذلك « التهويل المفزع » في رسم شخصيات يغلب عليها الهوس والاختلال ، وأجواء تطبع في النفس شعوراً بالاشمئزاز والنفور ، ومشاهد تبرز فيها الألوان القاتمة . صحيح أن المبالغة في تصوير البشاعة لا تصل عند كارمن لافوريت قوتها في رواية ثيلا ، ولكن عرق الحزن المكبوت نابض في رواية الكاتبة البرشلونية على نحو لا تخفف من جوه القابض رنة السخرية المستهترة التي تشيع في سيرة باسكوال دوارتي ... هو حزن متشائم مصمت لا نكاد نرى فيه بارقة أمل ولا ترف عليه ابتسامة الا في نهاية الرواية حينما يفيض الكيل بأندريا فتقرر مغادرة بيت أقاربها ، وحينما تتنسم هواء الشارع تتنفس الصعداء كما لو كانت قد أفاقت من كابوس مزعج أو قذف بها ملاك رحيم من أغوار الجحيم ! ...

والرواية محكمة البناء ، وقد عرفت المؤلفة كيف تجتذب اهتمام القارىء على طول صفحاتها ، وجملها تؤدي المعنى دائماً بطريق مباشر دون تأنق في الاسلوب ولكن في احكام ودقة ، كما أن رسم الشخصيات ودقائق نوازعها النفسية غاية في الاتقان . وهي تعرف كيف تزاوج بين النظرة الموضوعية الى مايحيط بها والنظرة الذاتية التي تغوص بها الى اعماق نفسها محاولة استكشاف احاسيسها في صراحة وصدق حتى كأنها تعكس لنا روحها في مرآة صافية .

والحقيقة أن النجاح الذي لقيته رواية « لا شيء » ما زال أمراً يدعو الى التساؤل والنظر لقد فسره بعض النقاد بأنها كانت تمثل « واقعية الأرواح » في مقابلة « واقعية الأشياء » التي رأيناها عند كاميلوثيلا . وهي نظرة صائبة بغير شك ، ولكن الرواية الى جانب ذلك صرخة احتجاج

لجيل هذه المؤلفة على مجتمع ما بعد الحرب الأهلية . وقد زاد فى قيمة هذه الصرخة أنها كانت صادرة عن امرأة ، فالواقع أن الرواية تفيض بالانثوية ولا سيما فى نظرتها ـ أو نظرة بطلتها ، فالأمران سواء ـ الى الأشياء والاشخاص ، وفى الشعور العميق بخيبة الأمل ومرارة الوحدة وقلة جدوى الحياة .

ومن هنا ربط مؤرخ الأدب الاسبانى **بالبوينابرات** بينها وبين الفلسفة الوجودية ، وان كان يشك فى كون المؤلفة قرأت لجان بول سارتر أو لسيمون دى بوفوار . ولكن مفهوم القصاصة الاسبانية عن العالم يتفق مع مفهوم الكاتبين الوجوديين الفرنسيين : عالم مريض ومجتمع منتن يورث الغثيان والتقزز . على أن الناقد **ايجليسياس لاجونا** يرى فى هذا الرأى مبالغة كبيرة ، فهو ينكر أن يكون للرواية مثل هذا العمق الفلسفى ، ويقول ان المسحة الوجودية التى لاحظها بالبوينا عليها سطحية ظاهرية ، فاندريا التى تصورها لنا ليست الا فتاة بورجوازية منطوية على نفسها ، عاطفية ، قليلة الثقة فى نفسها ، فهى تهرب من المجتمع وتتجنب الاحتكاك بالناس ، ولكنها فى النهاية أنثى متعطشة الى الحب (٥٣) .

كاستيو بوتشى :

ونرى كذلك مثل هذه الواقعية فى مؤلف من أكثر كتاب جيله اثارة للاهتمام فى اسبانيا المعاصرة ، هو خوسيه لويس كاستيو بوتشى José Luis Castillo Puche . وقد ولد هذا الكاتب سنة ١٩١٩ فى بلدة يكة (حيث قضى طفولته وصباه الكاتب المشهور أثورين الذى اسلفنا الحديث عنه) ، واشتغل بالصحافة فأصبح اليوم من اعلامها المبرزين ، وسمح له هذا العمل بالتنقل الكثير ، فزار الكونغو وتركيا وجاب القارة الأمريكية مندوباً خاصاً لبعض الصحف ، وهو الآن يعمل مراسلاً فى الولايات المتحدة لاحدى الصحف الكبرى فى مدريد . وكان من ثمرة هذه السياحات الكثيرة مجموعات قيمة من التحقيقات الصحفية مثل كتابه « أمريكا من أدناها الى اقصاها » .

وكان كاستيو بوتشى الى جانب عمله فى الصحافة قصاصاً أخلص لفنه وتوفر عليه ، حتى ان بعض النقاد اعتبره أصدق كتاب جيله . ولسنا نريد أن نسلم بهذا الحكم ، ولكن الذى لا شك فيه هو أنه ممن يقفون اليوم فى الصف الأول من الكتاب الروائيين فى اسبانيا . وفى كل انتاجه الروائى نلاحظ هذا الاتجاه الى استبطان دخائل النفوس ومعارجها الخفية .

فمن رواياته الاولى التى تمثل هذا الاتجاه فى اطار من الواقعية « بلا طريق Sin camino » (نشرت أولاً فى بوينوس ايرس سنة ١٩٥٦ ثم فى مدريد سنة ١٩٦٣) وهى رواية فيها كثير من ملامح السيرة الذاتية ، فنحن نعرف أن المؤلف كان قد اتجه فى شبابه المبكر الى الانخراط فى سلك رجال الدين ، ولكنه اكتشف انه لم يخلق لحياة الرهبنة ، فترك المسوح ، وانطلق الى دنيا الله العريضة . والمشكلة التى يعرضها علينا كاستيو بوتشى فى رواية « بلا طريق » تبدو كما لو كانت مشكلته هو خلال أزمة تردده بين الكنيسة والحياة . فالبطل مثله يستعد لانتهاج طريق الرهبنة ، ولكن سلسلة من الاحداث فضلا عن شخصيته المتمردة التى لا تقنع بالايمان الساذج العامى تدفعه الى تغيير مجرى حياته . وليس فى الرواية عقدة فكرية أو فلسفية لاهوتية ، وانما

---

(٥٣) عن كارمن لافوريت انظر كتاب بالبوينا برات ٨٠٦/٣ ــ ٨١٠ وايجليسياس لاجونا ٢٦٣ ــ ٢٦٨ .

مهارة الكاتب تتجلى فى محاولة بطله الوصول الى قرارة نفسه لكى يكتشف ما اذا كان لديه استعداد حقيقى صادق لحياة الترهب والعبادة أم لا . فالرواية اذن ليست رواية دينية ولا فيها تشريح للكاثوليكية كما نجد فى بعض روايات جراهام جرين مثلا ، وانما هى تحليل لمشكلة هؤلاء الشباب الذين تدفع بهم عوامل خارجة عن ارادتهم الى سلوك طريق الرهبنة دون استعداد فطرى ولا اقتناع ذاتى .

وفى رواية « المنتقم El vengador » (١٩٥٦) لكاستيو بوتشى نرى أزمة اخرى من أزمات الضمير ، وان كانت فى ميدان آخر مختلف ، فنحن نرى المؤلف هنا بعد صفحات تمهيدية رائعة فى وصف ذكريات صباه عن الحرب الأهلية وأهوالها يقدم لنا شخصية هذا « المنتقم » : انه جندى خاض الحرب مع قوات الوطنيين وتردد فى جبهات القتال بعيدا عن بلده « ايكولا Hécula » (وهو رمز يشف عن بلد المؤلف نفسه : يكلة Yecla) ، ثم هو يعود الآن بعد نهاية الحرب لينتقم من قتلة أسرته ، فقد كانت بلدته آنذاك فى المنطقة التى حكمها الشيوعيون ، وحينما يستقر الجندى العائد فى مدينته مصمماً على أن يأخذ ثأره بيده يفاجأ بأن هؤلاء الذين يتهمهم بقتل اسرته قد تحولوا الى قوم متدينين صالحين . فماذا يكون موقف هذا « المنتقم » المتعطش لدماء غرمائه وقاتلى أهله ؟ من جديد نرى أنفسنا ازاء مشكلة دينية خلقية ... أزمة ضمير هذا الجندى الموزع بين عصبيته لاسرته وحميته لمن قتل من أهله بغيا وعدوانا وبين الاقدام على الايقاع بمن قد يكونون أذنبوا من قبل ولكنهم الآن من الصلاح بحيث لا يرى لنفسه عليهم سبيلا . ولكن مسألة مصرع أسرته كذلك ليست واضحة تمام الوضوح ، فهو يتقصى الحقيقة ويجمع خيوط الماضى ، واخيراً يكتشف أن أهله واخوته الذين كان يظنهم ضحايا بريئة لم يكونوا خيراً من خصومه ، فقد كانت لهم أيضاً جناياتهم وجرائمهم قبل أن تأتيهم مصارعهم . وحينئذ يومض فى نفس جندينا الذى قدم للأخذ بالثأر شعاع من الرحمة والغفران فيستقر عزمه على نسيان كل شىء .

الرواية اذن معالجة لمشكلة الأخذ بالثار ... احدى المشكلات المتخلفة عن الحرب الأهلية . وهى قبل كل شىء تحليل رائع لنفسية هذا الجندى وحياته الباطنة وتوزع ضميره بين الانتقام والمغفرة . وقد وفق المؤلف فى رسم هذه النفسية المعقدة التى تضاربت فيها تيارات متشابكة ، وعرف كيف يتطور بها وينمو مانحاً اياها أبعاداً مأساوية هائلة . وهى فى النهاية درس خلقى يوحى به المؤلف فى رفق وبغير مبالغة بحيث لا يخرج ببطله عن حدود الانسانية ... درس فى المغفرة وما تسكبه فى النفس من أمن وسكينة : « من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر ! » . ويتسم اسلوب الرواية بالايقاع البطىء والاستطراد فى رسم متأن دقيق لصور من حياة البلدة الصغيرة . على أن هذا الايقاع البطىء كان مما تميز به كتاب هذه المنطقة من شرق اسبانيا ، رأيناه من قبل عند « أثورين » ثم كذلك فى نثر جابرييل ميرو . وقد كان كاستيو بوتشى شديد الاعجاب بهذين الكاتبين وقد اعترف بتأثره العميق بهما .

ونأتى اخيراً الى رواية من آخر انتاج هذا القصاص ، هى « خط عرض ٤٠ Paralelo 40 » (١٩٦٨) حيث نرى المؤلف يعرض علينا من جديد احدى هذه الأزمات التى يصطدم بها الضمير الانسانى والتى يمكن ان ترتفع بشخصية بسيطة بدائية الى درجة عالية من السمو والتعقيد .

البطل هنا « خينارو Genaro » بناء فقير ، ومسرح الرواية هو « كوريا » ولكنه لا يعني، كما يدل عليه ظاهر اللفظ ، اذ أن احداث الرواية لاتخرج من مدريد ، وانما هو يقصد ذلك الحي الذى يقيم فيه الجنود والضباط الامريكيون الذين يعملون فى القاعدة العسكرية المقامة فى احدى ضواحي مدريد ، (وهى احدى القواعد التى انشئت على أثر المحالفة العسكرية بين اسبانيا والولايات المتحدة سنة ١٩٥٣) ، وذلك ان اهل مدريد يطلقون فى سخرية على هذا الحى الأمريكى اسم « كوريا » . و « خينارو » البناء المسكين يكسب لقمة عيشه من فضول ما يقذف به اليه السادة الأمريكيون الذين دخلوا اسبانيا باسم التحالف دخول الفاتحين الغزاة ، ولهذا فانه يكن لهم كراهية شديدة حملته على أن ينضم الى الحزب الشيوعى المحظور فى اسبانيا . غير أن هذا لا يمنعه من أن يستمر فى خدمته للجنود الامريكيين، اذ أنه – على حد قوله هو – مثل اولئك البغايا اللاتى يعرضن أجسادهن عليهم وهن يضمرن لهم أعمق البغض .

غير ان البناء الشيوعى يتعرف على توماس الزنجى الأمريكى وتنعقد بين الرجلين صداقة تبدأ بعلاقة مصلحة ومنافع ولكنها لا تلبث أن تنتهى الى مودة وطيدة خالصة ، وان كانت لا تؤثر فى اخلاص خينارو لمبادىء حزبه الشيوعى الذى ينظر فى قلق وريبة الى هذه الصداقة بين أحد رجاله وجندى من جنود « الاحتلال الأمريكى » . وأخيراً يتلقى خينارو أمراً باغتيال صديقه الأسود ، وهنا تبدو تلك الأزمة التى تعذب ضميره : كيف يوفق بين تعليمات حزبه وبين هذا الحب الأخوى الذى انعقد بينه وبين صاحبه الزنجى ؟ فهو يتهرب أولاً من تنفيذ الأوامر الصادرة اليه ويعمل على ان تسند المهمة الثقيلة الى احد زملائه . ويزيد فى عذابه وقلق ضميره ما يعرفه من وقوع توماس فى حب فتاة اسبانية ومن عزمه على الزواج منها . وذلك أن خينارو كان قد أصبح موضع ثقة الجندى الأمريكى الذى يفضى اليه بأسراره وآماله وآلامه . ويظل خينارو كذلك فى عذاب تردده حتى ينتهى به الأمر الى خيانة تعليمات الحزب وتهيئة طريق الفرار والنجاة لصديقه مضحياً بنفسه فى سبيل تلك الصداقة .

والرواية كسابقتيها لا تخلو من درس خلقى ، فهى تغنٍّ بالتضامن الانسانى الذى يسمو على الحواجز الاجتماعية والفوارق العنصرية والمبادىء السياسية . ولكن المؤلف كان حريصاً على أن يودع آراءه فى الرواية بتقنين حذر حتى لا تتحول الى ما يشبه الموعظة . هى رواية فكرية المضمون عاطفية المحور ولكنها تدور فى اطار واقعى خالص لا يخلو من الصراحة الخشنة الجارحة ، فقد وفق الكاتب فى تصوير هذه « المستعمرة » الأمريكية فى حى « كوريا » المدريدى ونماذجه البشرية من ابناء الطبقات البائسة من العمال وأصحاب المشارب والبغايا والقوادين وغيرهم ممن يتعيشون على هامش حياة العسكريين الأمريكيين . ولعل كاستيوبوتشى هو أول من أقدم فى شجاعة وصراحة على معالجة تلك المشكلة الجديدة التى تمخضت عن القواعد العسكرية الأمريكية وعن وجود عدة آلاف من جنود الولايات المتحدة وضباطها على أرض اسبانيا (٥٤) .

---

(٥٤) راجع عن كاستيلو بوتشى كتاب بالبوينا برات ٣/٨٦٧، وايجليسياس لاجونا ٢٨٨ – ٢٩٦ .

رامون سوليس :

ونختم حديثنا هذا بالكلام عن هذا الروائي الذي تتسم أعماله بتعمق النفسيات ومحاولة استكناه الاسرار التى تكمن فى قاع الروح مهما بدت فى الظاهر بسيطة عادية .

ولد **رامون سوليس** Ramon Solis سنة ١٩٢٣ ، فى قادس احدى المدن الساحلية الاندلسية المطلة على المحيط الأطلسي ، واستكمل دراسته فى مدريد ، فحصل على الدكتوراه فى القانون وفى العلوم السياسية فى سنة ١٩٥٧ ، وكانت ملكاته الادبية قد تفتحت منذ سنوات دراسته ، فنشر أولى رواياته سنة ١٩٥٤ ، واشتغل بعد ذلك فى ميدان الصحافة الأدبية ، ولكن الرواية التى ثبتت قدمه فى عالم الفن القصصى كانت روايته التاريخية « قرن جديد يطرق الابواب » (١٩٦٣) ، وكان اهتمامه بالتاريخ قد بدأ من قبل فى عمل تاريخي الطابع هو « قادس فى مستهل القرن التاسع عشر El Cadiz de de las Cartes » الذى فاز بجائزة المجمع الاسبانى سنة ١٩٥٩ .

وعمل سوليس أمينا عاما لهيئة « الاتينيو » فى مدريد (وهى من أكبر المؤسسات الثقافية واعرقها تاريخاً واغزرها نشاطاً) فيما بين سنتى ١٩٦٢ و ١٩٦٨ ، ثم اصبح رئيساً لتحرير مجلة « الرسالة الأدبية La estafeta literaria » كبرى المجلات الادبية فى مدريد . وزار مصر وبعض البلاد العربية سنة ١٩٦٦ ، وربطته منذ هذه الزيارة صلة مودة وثيقة بالبلاد العربية وأوساطها الأدبية بدت فى كثير من نشاطه الأدبى بعد ذلك .

وسوليس يعد الآن فى طليعة الجيل الجديد من القصاصين الاسبان الباحثين عن اسلوب تعبيرى جديد فى اطار الواقعية . وهو من ذوى الثقافة المتينة التى بدت فى كثير من أبحاثه التاريخية والقانونية . وقد كان غرامه بالتاريخ ولا سيما بتاريخ بلده قادس هو الذى رسم معالم سيرته الأدبية ، فقد بدأ بكتابة دراسات تاريخية عميقة كشفت فى الوقت نفسه عن مواهبه الأدبية ومن هذه الدراسات كتابه عن معابد قادس الفينيقية ، ودراسته عن قادس فى مطلع القرن التاسع عشر حينما تحولت الى عاصمة اسبانيا المؤقتة فى أيام غزو نابوليون بونابرت وسقوط مدريد فى قبضة القوات الفرنسية الغازية ، وكذلك دراسته القانونية التاريخية عن دستور قادس الذى صدر فى سنة ١٨١٢ . ولعل اهتمامه بتاريخ قادس هو الذى أشاع فى كتاباته منذ البداية روح التقدير للحضارة الشرقية والعربية ، فقادس كما نعرف كانت مدينة فينيقية تدين بازدهارها العظيم فى العصور القديمة لهذا الشعب الشرقى السامى من أبناء عمومة الشعب العربى ، ثم كان لها على أيام العرب فى الأندلس تاريخ مشرق ترك على هذه المدينة الجميلة وأهلها أثراً باقياً حتى اليوم .

ومن ميدان الدراسات التاريخية انتقل سوليس الى الفن الروائى ، فكانت روايته التاريخية الطويلة التى حياها النقاد منذ ظهورها بحماس شديد : « قرن جديد يطرق الأبواب Un siglo Ilama a la puerta » ، وقد فازت بجائزة بويون Bullon فى ١٩٦١ ونشرت فى ١٩٦٣ . وفيها صور لنا المؤلف حياة قادس فى هذه السنوات العصيبة : سنوات احتلال الفرنسيين لاسبانيا . وعلى الرغم من الجهد الذى بذله الكاتب هنا للاحاطة بتلك الحقبة والاطلاع

على مراجعها ووثائقها التاريخية فانه كان على وعى كامل بما تعنيه الروايه التاريخية ، اذ عرف كيف يحقق ذلك التوازن العسير بين المعرفة الدقيقة والنزاهة الموضوعية — وهما من شروط المؤرخ — وبين التعبير الأدبى الفنى الذى يكتب به الروائى . من هذا المزيج الذى قدرت عناصره فى حساب دقيق خرجت لنا رواية سوليس لا لكى تصبح وثيقة تودع الى جانب مثيلات لها فى وثائق دور المحفوظات ، او مرجعاً جديداً يضاف الى غيره من مراجع التاريخ ، وانما عملاً أدبياً نابضاً بالحياة . ولعل اجمل ما فى هذه الرواية هـو ان المؤلف عرض لنا صوراً من حياة قادس الاجتماعية والسياسية كما كان يراها فى ذلك الوقت رجل الشارع العادى . فهو من هذه الناحية يُعتبر من اول الروائيين التاريخيين الذين عرفوا كيف يواصلون فى اسبانيا ذلك العمل الفنى الكبير الذى اضطلع به بيريث جالدوس فى كتابه « الأحداث القومية » .

ولكن سوليس لم ينفق كل طاقته الخلاقة فى خدمة الموضوعات التاريخية ، بل انه عمل كذلك فى روايته « غريباً ينبت العشب Ajena crece la hierba » (١٩٦٢) على معالجة احدى مشكلات السنوات الأخيرة فى اسبانيا ، وهى مشكلة المزارعين الاسبان الذين يضطرهم البحث عن الرزق الى العمل اُجَرَاء فى البلاد الاوروبية ، وقد سبق أن تحدثنا عن هذه الرواية .

وفى سنة ١٩٦٥ ينشر سوليس روايته « صياح الدجاجة El canto de la gallina » التى عدت منذ ظهورها من أهم الأعمال الروائية التى صدرت فى السنوات الأخيرة .

ويسوق المؤلف روايته على لسان ميجيل اسبينوسا ، وهو قصاص وصحفى تكلفه احدى مؤسسات الصحافة باعداد تحقيق عن ديكة المصارعة وتربيتها فى اسبانيا ثم تصديرها الى بلاد امريكا اللاتينية حيث للناس اقبال شديد على مصارعات الديكة . ويقوم أحد أصدقاء اسبينوسا بتقديمه الى مصارع الثيران السابق انتونيو كارمونا الذى يملك قرب « الجزيرة الخضراء » ضيعة يقوم فيها بتربية الثيران الوحشية والديكة المخصصة للمصارعة كذلك . ويدعو كارمونا صحفينا فى حفاوة الى قضاء ايام فى ضيعته حتى ينتهى من جمع مادة تحقيقه الصحفى . ويقبل اسبينوسا الدعوة ، وينزل فى ضيافة المصارع السابق فى بيته الريفى القائم فى وسط المروج والحقول الأندلسية . ويتعرف هناك على زوجة كارمونا : « اوليفا » التى تطلع ضيفها على مجموعة ديكة الصراع فى حظائر الضيعة ، اذان اوليفا نفسها هى التى تقوم بتربيتها ، وتشرح له تفاصيل عملها . وفى الوقت نفسه تدعوه أيضاً الى مشاهدة ما فى ضيعتهم من ثيران المصارعة الوحشية التى يقومون أيضاً بتربيتها وبيعها ، اذ أن كارمونا قد فرغ لهذا العمل منذ ان اضطرته اصابة شديدة وقعت به فى احدى الحلبات منذ أعوام الى اعتزال هذه الرياضة . وينتهز اسبينوسا الفرصة لكى يشرع فى كتابة رواية كان يود ان يستوحى مادتها من جو الريف الاندلسى ، ولكن شخصية اوليفا تشده وتجذبه وتستولى على اهتمامه شيئاً فشيئاً ، كما أنه يشعر بأن فى حياة هذين الزوجين سراً غامضاً يحمله على محاولة استكشافه ، فهو يرى انهما يؤويان فى بيتهما شابة صارخة الجمال هى سوزان تصحب كارمونا فى كل مكان وتبدو كما لو كانت عشيقة له . ويحيره فى الوقت نفسه ما يبدو من حب اوليفا لزوجها . وتتوالى أحداث الرواية ويرى اسبينوسا نفسه — دون أن يريد — وقد وقع فى غرام اوليفا المتزوجة والوفية لزوجها . ويدفع به ذلك الى الاصرار على اكتشاف سر هذه الاسرة وما فى حياتها من متناقضات ، فكارمونا على الرغم

مما يبدو من حبه لزوجته وتعلقه بهـا يكثر من الخروج مع نساء اخريات ولا سـيما السائحات الأجنبيات اللاتى يطير بألبابهن مصارعو الثيران الاسبان ، فضلاً عن سوزان الغريبة التى تسكن معه ومع زوجته فى بيت واحد . كذلك يسمع اسبينوسا أثناء حديثه مع الناس فى الضيعة عن مغامرات كارمونا الكثيرة مع النساء . ولا يزال كابنا حتى ينكشف له السر فى النهاية : ان كارمونا كان فى الماضى فاتكاً عابثاً مولعاً بالنساء ، ولكنه لم يعد رجلاً ، فان الاصابة التى وقعت له فى آخر مصارعة قبل اعتزاله كانت من الشـدة بحيث عرضته للموت ، وقد شفى منها ولكنها أدت الى افقاده رجولته ، غير أنه فى غروره وتشبثه بما كان له من ماض وشهرة فى ميدان المغامرات الغرامية لا يريد أن يستسلم لمصيره ، فهو يريد أن يحيط نفسه بكل ما يؤكد ذلك الماضى وتلك الشهرة ، بل ان زوجته نفسها التى تعرف منه هذا الضعف البشرى وفى تعاطفها معه ورثائها لمحنته لا تجد بأساً فى أن تيسر له هذا العزاء عن رجولته المفقودة ، وهذا هو ما يجعلها تغضى عن « مغامرات » زوجها بل ولا تجد بأساً فى أن تؤوى « عشيقته » سوزان فى بيتها . وهى تفعل ذلك لأنهـا ـ فضـلاً عن اخلاصها لمثلها فى الحياة الزوجية تحس فى قرارة نفسها بأنها المسئولة عن اصابة زوجهـا فى حلبة المصارعة . ويزيد اكتشـاف آسبينوسا السر الرهيب من الحاحه على ملاحقة اوليفا طامعاً فى حملها على قبول حبه وهجر كارمونا الذى لم يعد لأى امرأة تعرف سره ما يغريها بالبقاء الى جواره . ولكن اوليفا التى كادت تخور فى بعض لحظات الضعف لا تلبث أن تستعيد ايمانها بمثلها فتطلب من اسبينوسا أن يختفى من حياتها فيذهب على ألا يعود ، اذ أنها عازمة على البقاء الى جوار زوجها حتى يقضى الله أمراً كان مفعولاً .

وقد استطاع سـوليس فى هذه الرواية أن يقدم لنا شـخصيات بالغـة التعقيد : كارمونا مصارع النيران الذى كان معبود الجماهير ومحط انظار النساء والذى لم يعد له بعد اعتزاله وفشله الا أن يجتر ذكريات مجده الغابر محيطاً نفسه بما يوهم انه لا يزال ذلك البطل الفحل زير النساء ، وهو لا يخدع من حوله بذلك ، بل هو نفسه الضحية الاولى لهذا الخداع ، واوليفيا المراة الرقيقة المليئة بالانوثة وقوة الارادة فى الوقت نفسـه ، والزوجة التى تمضغ آلامها فى صمت وصبر « رواقى » ، واسبينوسا الكاتب الذى قدم ضيفاً من أجل اداء عمل وهو ضيق الذرع به اذ أنه رجل تعود على حياة المدينة ولم يكن ممن تعجبه حياة الريف ، فاذا به يقع فى سحر الحقول الأندلسية وطبيعتها البدائيـة ، وتأخذ بمجامع قلبه تلك الزوجـة الفريدة ، فاذا به يحاول ـ على الرغم منـه ـ اغواءها . . .

والحقيقة أن قليـلاً من القصاصين عرفوا كيف يغوصون الى نفسية المرأة كما عرف سوليس فى تقديمه لنا هذا النموذج الانسانى الفنى بحياته الباطنة فى شخص اوليفا . وحتى الشخصيات الجانبية مثل سوزان عشـيقة كارمونا الزائفة و « مرثيدس » صديقته السابقة بما فيهـا من شهوانية عارمة ـ قد استطاع الكاتب أن يقدم لنا من خلالها حياة نفسية باطنة ثريـة بالانفعالات والأحاسيس على الرغم من ابتذالها الظاهرى . وكأن المؤلف يرى فى كل انسان قد تقتحمه العين لأول وهلة أو لا تكاد تقيم له وزناً مادة ثرية فيها من العمق الانسانى ما يجعلها صالحة لكى يتخذها محور عمل قصصى رائـع . ويكفى أن نتأمـل شخصية كارمونا نفسه الذى يمثل حالة مرضية محورها الرغبة الجنسية حتى ولو لم يعد لديه الآن قدرة على ارضاء هذه الرغبة . . . فهو يبدو

لنا لأول وهلة شخصيةمنفرة تشمئز منها النفس،ولكننا لا نمضى فى صفحات الرواية لنتعرف شيئاً فشيئاً على سر حياته حتى نرى انفسنا مقبلةبالتدريج على نفهم سلوكه ، بل وعلى التعاطف معه والرثاء لمحنته ، ولا سيما اذا قدرنا أن حياتهتجرى فى هذا المجتمع الأندلسى الذى يقيم وزناً كبيراً للمظاهر ... (٥٥) .

وفى سنة ١٩٧٠ ينشر سوليس روايةاخرى : « التصفية La eliminatoria » وفيها ينتهج مسلكاً آخر مختلفاً عن مسلكه فى رواياتهالسابقة ، فهى ليست رواية ذات محور واحد تدور حوله ، وانما تتعدد فيها المحاور والأبطال ،بحيث يمكن أن نقول انها مجموعة قصص فى قصة واحدة . والتصفية التى يشير اليها العنوان هىالخيط الذى يضم هذه القصص بعضها الى بعض دون أن تفقد الرواية تكاملها العضوى . ذلك انالمؤلف ينقلنا هنا الى جو احدى عواصم الأقاليم خلال الأيام التى تسبق حدثا رياضيا بالغ الخطر بالنسبة الى هذه المدينة . ففرقة كرة القدم المحلية — وهىمن فرقالدرجة الثانية — استطاعتبعد جهد جهيد أن تصل الى مركز متفوق فى « الدورى » ولم يبق أمامها للارتقاء الى الدرجةالاولى الا التغلب فى مباراتى « التصفية » على الفرقة التى وقعت عليها القرعة من فرق الدرجةالاولى المهددة بالنزول . وقد اتى الفريق المنافس الى هذه المدينة ، فنزل فى افخر فنادقها استعداداللمباراة الفاصلة . ويتفق فى نفس الوقت أن تدعو جمعية المحاضرات والحفلات الموسيقية فى المدينةاحد الشعراء المشهورين لكى يلقى محاضرة وقراءة شعرية فى نادى الجمعية . وينزل الشاعر المحاضرفى نفس الفندق الذى ينزله الفريق المنافس . ونرى بعد ذلك كيف يقدم لنا المؤلف بقيةالشخصيات واحدة بعد واحدة : عاملة التليفون الجميلة فى الفندق التى يقع فى حبها لاعب مشهورمن الفريق القادم فتهجر من أجله خطيبها الموظف فى محل تجارى ، ورئيس النادى الرياضى فىالمدينة والحاكم المدنى للاقليم وصفقاتهما المريبة ، ومدرب الفريق المحلى ومشكلته الخاصةمعزوجتهالتى تخونه ، ورئيس نادى المحاضرات ذو الحياة المستقيمة فى الظاهر والمغامرات الغرامية الخفيةالتى تنتهى بمصرعه ... وبين هؤلاء جميعاً من رجال ونساء علاقات تزداد تشابكاً وتعقداً بينما نتقدم مع المؤلف فى أحداث الرواية .

والحقيقة ان رواية من هذا النوع اصعببكثير من الروايات ذات المحور الواحد والخط المستقيم ، فهى تحتاج الى مهارة وخفة وسرعةحركة من مشهد الى مشهد بحيث يكون القارىء محيطاً بما يجرى متابعاً لجزئياته . وقد عرفالمؤلف كيف يقيمتوازناً محكماً بينهذهالشخصيات والأحداث بحيث لا يطغى بعضها على بعض ، كماانه استطاع أن يرسم لنا صورة دقيقة مثيرة لحياة مدينة صغيرة مثل هذه من مدن الاقاليم بكلمشكلاتها الكبيرة والصغيرة وحياة الناس اليومية فيها ، بحيث يشعر القارىء انه يعيش مع أبطالالرواية حياتهم ويشاركهم أزماتهم العاطفية والنفسية والفكرية . والغريب أن تعدد مسطحاتالرواية وتراكبها بعضها فوق بعض وكثرة عدد

● ● ●

---

(٥٥) قام كاتب هذه السطور باعداد الترجمة العربية لهذه الرواية وسوف تنشر قريباً باذن الله .

شــخصياتها لم تحل أبداً بين المؤلف وبين تعمق نفسيات هذه الشخصيات والغوص الى حيواتها النفسية الباطنة فى مقدرة رائعة (٥٦) .

وبعد ، فاننا نكتفى بهذا الاستعراض السريع لاتجاهات الفن القصصى فى اســبانيا الحديثة والمعاصرة وبالنماذج القليلة التى اخترناها لتمثيل تلك الاتجاهات . وخلاصة القول ان الفن القصصى يجتاز اليوم مرحلة نهضة كبيرة فى اسبانيا تتجلى فى العدد الكبــير من الــروائيين الذى تحفل بــه اسبانيا المعاصرة ثم فى الدرجة العالية من الجودة التى تبدو فى انتاج الكثير منهم . ونعود فنكرر ما سبق أن ذكرناه من أنه من المؤسف أن هذا العالم القصصى الثرى الخصب بقيمه الفنية ما زال الى حد بعيد مجهولاً من جانب القراء العــرب على الرغم من أن ذلك الأدب الاسبانى ــ ومعه أدب أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية ــ هو أوثق الآداب الأجنبية صلة بأدبنا العربى وتراثه الخالد المجيد .

★★★

---

(٥٦) عن رامون سوليس راجع كتاب بالبوينا برات ، الطبعة الثامنة المنقحة ، المجلد الرابع ، ص ٩٠٩ ــ ٩١٤ ، وايجليسياس لاچونا ١٣٤ ــ ١٣٥ .

سامية أحمد أسعد *

الرواية الفرنسية المعاصرة

الحديث عن الرواية الفرنسية المعاصرة حديث قد يطول ، خاصة أن تلك الرواية تخطت حدود فرنسا فى كثير من الأحيان . ويذكر القارىء أن العالم أجمع تحدث ، فى فترة ما ، عن «وجودية» سارتر J.P. Sartre وعبث كامى A. Camus ، وأنه يتساءل اليوم عن ماهية « الرواية الجديدة nauveau roman » ومصيرها . هذا ولا تقف أهمية « الرواية الجديدة » عند هذا الحد ، بل تتعداه لتثير النقاش والجدل حول بعض القضايا الهامة حيث نراها ، على سبيل المثال ، تطرح قضية فهم العمل الأدبى . ولقد سبق أن طرح فن الرسم قضية الفهم عندما اتجه الى التجريد والرمز ، ولا زالت « الموجة الجديدة la nauvelle vague » فى السينما تطرحها حتى اليوم .

ظلت الرواية الفرنسية المعاصرة فى تحدد مستمر منذ بداية القرن العشرين حتى أيامنا هذه ، وعرفت اتجاهات ومدارس متعددة ، واشكالا ومضامين متعددة أيضا ، ولا تيسر حيويتها هذه مهمة الباحث ، بل تضعه أمام قضية معقدة : قضية الاختيار ، اى الروائيين

---

* الدكتورة سامية احمد اسعد مدرسة الادب الفرنسى بكلية الآداب جامعة القاهرة . صدرت لها دراسات عديدة فى الادب الفرنسى الحديث عن سارتر وكامى وجان جينيه وغيرهم كما ترجمت عددا من الكتب فى النقد الادبى وكذلك بعض المسرحيات.

يختار ؟ وهل يخضع اختياره لمعيار بعينه ، أم يترك لمزاجه الخاص ، وميله الى هذا الكاتب وابتعاده عن ذاك ؟ رأينا ، فى هذا الصدد ، أن هناك أسماء تفرض نفسهما علينا فرضاً ، نظراً لنزعتها الابتكارية ، أو تأثيرها البعيد المدى ، أو أصالتها الخ . . . ، وعادة ما يطلق مؤرخو الأدب على أصحابها اسم « كبار الكتاب » بينما اخترنا أسماء اخرى لتأثيرها العميق على الرواية المعاصرة ، فرنسية كانت أم أجنبية . واحياناً استوقفنا الكاتب الروائي أثناء البحث لميلنا الخاص اليه ، وتعاطفنا معه ، وتجاوبنا مع العالم الذى يصوره . وما دام الاختيار قد كتب علينا فلا بد من أن نلفت النظر الى أننا توخينا الذاتية قبل الموضوعية . لذا ، قد يختلف البعض معنا حول أهمية هذا الكاتب أو ذاك . وردنا أن « الكاتب الكبير » نادراً ما يختلف عليه اثنان . ومن ثم ، جاء اختيارنا مطابقاً فى اغلب الأحيان لاختيار مؤرخى الأدب .

لكننا لن نروى تاريخ الرواية الفرنسية المعاصرة ، بادئين من الحرب العالمية الثانية . بل سنحاول أن نرسم الخطوط الرئيسية لتطورها منذ ذلك الحين ـ مابعد ١٩٤٥ ـ حتى أيامنا هذه . الا أن طبيعة تلك الرواية تجعلنا نرجع الى أوائل القرن العشرين ، حيث أرسى قواعدها نفر من كبار الروائيين فى العالم ، وأغلبهم من غير الفرنسيين .

سنتحدث عن كل كاتب على حدة ، ولو أننا أردنا غير هذا لما استطعنا ، نظراً لطبيعة المؤلفات ذاتها . فالكتاب الذى نذكرهم لا يكونون « مدرسة » بالمعنى المصطلح عليه للكلمة ، حتى لو تشابهت أعمالهم الى حد كبير . فالعبث عند سارتر يختلف عن العبث عند كامى . كما أن اقطاب « الرواية الجديدة » يقفون موقف الرافض من الرواية التقليدية ، لكنهم لا يسيرون بعد ذلك فى ذات الاتجاه . ولا يعنى هذا أن دراستنا ستكون مجموعة من الجزر المتفرقة التى لا يربط بينها شىء . ويمكن ، بشىء من التعسف ، الالتجاء الى التقسيم الزمنى ، وتقسيم الدراسة الى مراحل ثلاث :

١ ـ ماقبل ١٩٤٥ .

٢ ـ تحول الرواية بعد الحرب العالمية الثانية .

٣ ـ « الرواية الجديدة » .

كلمة اخيرة : لسوف يلاحظ القارىء اننا كثيراً ما نلجأ الى **النصوص** ، ولربما عاب علينا هذا من الناحية المنهجية . وردنا أن الباحث ـ الناقد ، مهما حلل النص وعلق عليه ، فلن يبلغ أبداً كلمة واحدة مما قاله صاحب النص . كما أننا **ترجمنا بعض النصوص لأول مرة** ، وترجمنا أيضاً نصوصاً سبق ترجمتها ، عملاً على تجانس أجزاء البحث المختلفة .



(١)

بدأت الرواية الفرنسية ، منذ مطلع القرن العشرين ، تتطور شيئاً فشيئاً ، قاطعة صلتها بالرواية التقليدية . بينما شهدت اوروبا وأمريكا تطوراً مماثلاً سار فى ذات الاتجاه . وجدير بالملاحظة أن الروائيين الذين تم على أيديهم هذا التطور لم يتعارفوا فى كثير من الأحيان ، أو فعلوا ذلك فى فترة لاحقة لكتاباتهم .

كانت الرواية التقليدية تقدم للقارىء واقعاً متماسكاً هضمه الكاتب سلفاً وعلّق عليه ، ويكفى الكشف عنه بدقة للعثور على صورةمتماسكة له . **كانت** قد عودته على شكل معين للسرد ، والوصف ، والتحليل ، ونقلت له قصةبطل يعيش فى عالم محدد المعالم . **كانت** سائر الشخصيات فيها شخصيات محددة المعالم ، شبيهة بقطع الشطرنج ، يحركها الكاتب كيفما شاء وفى الاتجاه الذى يشاء . وكان من الممكن،ان نهتم بها أكثر مما نهتم بالعالم المحيط بها ، مع أن لا وجود لها الا بذلك العالم .

كان الكاتب يهتم اول ما يهتم بالدراسةالنفسية ، ويعالج الزمان على طريقة المؤرخ أو كاتب السيرة الذاتية . وكانت روايته ، من حيثالبناء ، تتابع التسلسل الزمنى ، الموضوعى للأحداث . ولم تكن مهمة القارىء ، ازاء كل هذا ، الاسهلة يسيرة . كان يجد كل شىء مفسراً. مشروحاً ، محولاً الى وصف وتحليل . لمتكن الرواية فى حاجة الى مجهود ، عند القراءة ، لأنها لا تشتمل على اى غموض ، ولا تقابل الواقعفى كثير من الأحيان .

ثم لاحت بوادر التطور مع **بروست** M. Proust ، **وموزيل** R. Musil ، **وكافكا** F. Kafka ، وفولكنر W. Faulkner ، **وداريل** L. Durell **وجويس** J. Joyce — وهي أسماء أصبح أصحابها كتاباً كلاسيكيين فى القرنالعشرين . . . . **فى وقت واحد تقريباً** ، سلّم **هؤلاء الروائيون بشىءجديد لا بد منه : ان تقدمالروايةواقعاً لا يفهمه القارىء فهماً تاماً مباشراً** (وهذا بالذات ما حير قراء بروستمنذ البداية)وصوروالعالما حائراً لا يستقر ، اختلطت فيه الذاتية بالموضوعية . لم يرووا قصة ، بل نقلوا مزيجاً من الأحاسيس ، والانطباعات ، والتجارب . لم يقدموا للقارىء رواية « جاهزة » ، بل اقترحوهاعليه بوصفها مادة شاعرية ، مرنة غامضة ، ولم يجعلوه يتابع سير احداثها فى يسر ، بل عمدواالى تضليله ، كأنه فى حلم أو كأنه فى الحياة . . لم يصوروا عالما محدداً ، بل عالما يتغير امام عينىالبطل والقارىء ، اللذين يجاهدان لكى يكونا رؤيا موضوعية عنه ، وان لم يتوصلا الى ذلكدائماً . لم يحددوا موقع الانسان من العالم الذى يعيش فيه ، بل رأوا أن رؤيا عالم الواقع هى التيتخضع لعلاقة « الانسان — البطل » بالعالم . ولم يعد « الواقع » عندهم خلفية اللوحة التىيرسمونها ، بل اصبح وعى البطل هو الذى يسيطر على الرواية ، ولم يعد للعالم الواقعىوجود الا بالقدر الذى ينعكس به فى ذلك الوعى . واذا اردنا وصف هذه الرؤيا ، فلا مناصمن أن نقول انها رؤيا « فينومينولوچية phénoménologique » ، وان بدت الكلمة غريبة بعض الشىء على عالم الرواية .

اصبح الواقع الروائى ، مع هؤلاء الرواد ،واقعا اسطوريا مشبعا بالمعانى ، لكل حدث فيه معنى خاص ، بقدر قد يكثر أو يقل ، وكلواقعة فيه تتخذ مكانها فى سياق رمزى ، ويختلط الحدث فيه بالاسطورة . هكذا يدخل القارىء عالما ثريا متعدد الجوانب ، لكل حدث واقعى فيه معان وتفسيرات عدة . وعليه ان يعثر ثانية علىالرموز النفسية ، والبنائية ، والفينومينولوچية ، والروحية ، الخ . . . التى تشتمل عليها الرواية.

وكانت الآثار المترتبة على الحرب العالميةالثانية نقطة تحول هامة فى تاريخ الرواية الفرنسية خاصة . عبرت تلك الرواية فى مرحلةاولى ، عن مفهوم ميتافيزيقى واخلاقى معين ، من خلال نصوص — اصبحت لها شهرة عالمية —تناولت مصير الانسان ، وانتظم كل شىء فيها

حول هذه الرؤيا . وسرعان ما انتقلت ، فى مرحلةثانية ، من التساؤل عن النفس والمجتمع ، والأخلاق ، والميتافيزيقا ، الى التساؤل عن الجمال والفينومينولوچيا . **ولا بد من أن نقرر ، بهذه المناسبة ، حقيقة تاريخية هامة ، الا وهى رفض الكاتب الروائى اليوم للقضايا الأخلاقية الكبرى ، واهتمامه بقضايا الجمال ، وقصر فنه على الشكل مع استبعاد المضمون النفسى أو الاخلاقى ... الخ . فلقد ظهر ، منذ عام ١٩٥٤ ، اتجاه روائى جديد اهتم بالشكل أولاً .** وعبرت **« الرواية الجديدة » عن طريقة معينة للاحساس والوصف وفهم الجمال . لم تبحث عن مصير الانسان ، بل أعادت النظر فى الصور التى تتكون لدى الانسان عن نفسه .** وعالجت الزمن بطريقة لا زالت تحير القارىء كما سبق أن حيرته أيام بروست . فالزمن فيها زمن مضى وعاشه البطل . ومن ثم كانت كثرة التجائها الى المونولوج الداخلى monoloque intérieur وهى لا توجه الزمن من الماضى الى الحاضر ، حيث تتوقف القصة ، بل تظل تتأرجح طوال السرد ، بين سلسلة من الرؤى الزمنية ، لا تتبع مسارا محددا ، بل تتحول الى شيء أشبه بالمتاهة . ولا يتكون الواقع فيها من مجموعة من الوقائع الوصفية المحايدة ، بل من بعض الأبنية الرمزية التى يدعى القارىء الى حلها وتفسيرها .

ذكرنا ، فى سياق حديثنا ، بروست ، وچويس ، وكافكا ، وداريل وغيرهم من أئمة الرواية فى القرن العشرين الذين كان لهم أعظم الأثر فى تطورها . ولربما رأى البعض أن الحديث عنهم هنا ، فى اطار الرواية الفرنسية المعاصرة ـ مادامت كلمة معاصرة تلزمنا بالبدء من غداة الحرب العالمية الثانية ـ قد يكون خروجاً عن الموضوع . لكننا نرى ، على عكس ذلك ، أن ذلك الحديث شيء لا بد منه لفهم تلك الرواية ، و « الرواية الجديدة » خاصة . **ولنبدأ بمارسيل بروست .**

لعب مارسيل بروست ، بالنسبة لكتّاب الرواية فى العشرينيات ، دور الرائد العبقرى الذى لا يضارع . فلقد أثار « ثورة أدبية » تشبه الثورة التي أثارها كانت Kant قبله بقرن ، فى عالم الفلسفة . كان أول من قلب العلاقة بين الانسان والعالم ، وأول من حول اهتمام الأديب بقضية المضمون الى اهتمام بقضايا الاحساس ، والرؤيا ، والنسبية والمعرفة ، والوصف ... الخ . وكلها قضايا ظلت ، ولا تزال ، تشغل خلفاءه فى المقام الأول .

٭ بدأ بروست بادانة الرواية التقليدية والتنديد ، من خلال النظرية التى عرضها فى **الزمان المستعاد** Le Temps retrouvé بالرؤيا الموضوعية التى اشترك فيها الروائيون الذين سبقوه : **جى دى موپاسان** G. de Maupassant **واميل زولا** E. Zola ، **بل وجوستاف فلوبير** G. Flaubert وهاجم الفن الواقعى المزعوم قائلا :

« عندما نقول الجو مضطرب ، والحرب ، ومحطة عربات ، ومطعم مُضاء ، وحديقة مزهرة ، يفهم الجميع ما نريد قوله » .

٭ بينما الواقع شيء مختلف تماماً . واعتبر الأدب الذى يكتفى بوصف الأشياء وتقديم بيان بخطوطها ومساحاتها ، أدباً أبعد ما يكون عن الواقع ، وان زعم غير هذا وأكد فى صفحات أقرب ما تكون الى نظرية فى « الرواية الجديدة » ، أن تغيير مفهوم الواقع شيء لا بد منه لتجديد الفن الروائى . **لا ينبغى أن يكون واقع الرواية بعد الآن « عالم أشياء** monde -objet » يصفه الكاتب بعناية ، مستخدماً لغة يشترك فيها الجميع ، بل يجب أن يصبح عالماً نصفه فى الانسان

ونصفه فى الأشياء . من ثم ، يمكن أن نقول ان كل انسان يحمل بين طيات نفسه كتاباً معيناً لا بديل له . **يقول بروست فى هذا الشأن :**

« **ما على الكاتب** ، لكى يعبر عن هذه الأحاسيس ويكتب هذا الكتاب الأساسى ــ الكتاب الحقيقي الوحيد ــ ، أن يخلقه ، بالمعنى الدارج للكلمة ، مادام قد وجد سلفاً فى كل منا ، بل عليه أن يترجمه . الترجمة ، هذا هو **واجب الكاتب** ، **وتلك هى مهمته** » .

عندئذ ، تتخذ الرواية ايقاعاً داخلياً يختلف عن كاتب لآخر ، ومن كتاب لآخر .

انطلاقاً من هذه النقطة ، كتب بروست مجموعته القصصية الرائعة ، **البحث عن الزمان الضائع** التى اشتملت على الدراسة الاجتماعية ، والنزعة الشخصية ، واللعب بالزمان ، الخ . . . . يجد القارىء ، فى هذه المجموعة ، وقائع وصوراً شهدها الراوى مارسيل ، أو يشهدها ثانية ، وآراء سمعها أو يسمعها ثانية ، وشخصيات تلفت النظر قابلها أو يقابلها ثانية . أى أن الراوى يعيش فترتين زمنيتين فى آن واحد : الماضى وبعثه أو تجربته مرة اخرى . ولا تتمثل طريقة بروست فى النظر الى الحياة وجمع تجاربها فى السرد أو القصة التى تخضع للحدث النفسى أو الاجتماعى ، بل تتمثل فى فن دقيق مثابر يتذوق ما يقدمه لنا الوجود ، أو يبعثه ، أو يعيد تكوينه ، أو يحكم عليه . . .

هكذا اتى بروست بمفهوم جديد للرواية . لم يفهمها على انها سرد أو خبر بل رأى فيها نوعاً من المغامرة الذهنية ، والروحية ، والجمالية ، رأى فيها التزاماً بالاحساس الشخصى ، وملحمة داخلية حميمة . لم يطرح قضية الواقع ، بل تصورنا له . لم يعد الواقع فى نظره موضوعاً يجب ان ينشغل به الفنان . وعلى هذا الأخير ان يتجه الى الخيال . لا ينبغى أن يهب الفنان نفسه لذكر ماهو حقيقى ، أو ما ينبغي أن يكون حقيقياً أو ما يمكن ان يكون حقيقياً ، وعليه أن يهب نفسه لدراسة ادراكنا ، واساطيرنا ، وصورنا .

ونلمس ، بالفعل ، ان **البحث عن الزمان الضائع** رواية « داخلية » حميمة ، بل أول رواية « داخلية » عرفتها الحضارة الغربية منذ عصر النهضة . كما انها رواية حديثة كانت بمثابة بداية الرواية « الفينومينولوچية » ، ذلك لأنها لا تصف العالم الوهمى أو الواقعى ، بل تدرس ، وتنقد ، وتحلل الصور التى تتكون لدى الانسان عن العالم ، تدرس وتنقد ، وتحلل بناءها ، ورموزها ، وتنوعاتها .

واكتشف بروست أن تقديم صورة موضوعية للعالم منهج خاطىء ، وعرض فى هذا الشأن نظرية واضحة كل الوضوح : هناك اداة فنية واحدة يلجأ اليها خيال الفنان ، الا وهى الذاكرة لكنها تعجز عن نقل الاحساس بالحياة التى مضت ، وتستبدلها بصور كاذبة زائفة . لذا ، يرفض بروست الدقة الفوتوغرافية التى تتسم بها الذاكرة الذهنية ، ويفضل عليها الذاكرة العاطفية الجمالية ، فهناك « فرق هائل بين الانطباع الحقيقى الذى يخلفه فينا الشىء والانطباع الزائف الذى ننقله عندما نحاول تصويره ارادياً » .

لذا ، صور بروست عالماً لا حدود له ، اللهم الا تلك التى تفرضها العين التى تنظر اليه ، ولا وجود له الا من خلال هذه العين ، عالماً تفرض فيه الصور على الكاتب فرضاً فى سياق رمزى ، ناتج عن الحاجة الداخلية الى الاحساس بالجمال ، تلك التى ظلت فترة طويلة معياراً لقيمة الفنان وأصالته .

يهيم مارسيل ، بطل الملحمة الرمزية التىكتبها بروست وراويها ، بين صور العالم هـذه سعياً وراء الزمان الضائع . وهنا ، تبين العلاقةبين الروايـة الفينومينولوچية والـزمان ، تلك القضية التى أعاد بروست النظر فيها ، وتأملها طويلاً فىمجال الرواية . فالرواية الفينومينولوچية تقدم لنا رؤيا فنية لما يمكن ان نسميه « قصرالنظر الزمنى عند البشر » . ولا يتعلق الأمر ، فى هذه الحالة ، بوصف الواقع ، أو سرد قصـةحياة ، بل بدراسة الآثار المترتبة على قصر النظر هذا عند وصف الواقع ، أو نقل السيرة الذاتية .

هكذا فرضت على بروست قضايا الذاكرة،والزمان ، وحيوية الصـور وبعثها . ولقد عبر عنها جميعاً من خلال السعى وراء الزمان الضائع. يقول لنا الكاتب ، فى البداية ، ان هذا السعى محاولة عابثة ؛ لا جدوى من ذكر الماضى ، وكل الجهود التى يبذلها المرء فى هذا الصدد تذهب هباء . ذلك ان الماضى يختبىء فى مكان ما ، خارج الذهن وبعيداً عن مداه ، متمثلاً فى شىء مادى لا نحدسه . ويتوقف على الصدفة وحدها لقاؤناله قبل موتنا ، أو عدم لقائنا له أبـداً . لكنـه يعود فيقول ان علينا أن نبذل قصـارى جهدنا « لتحرير » الماضى ؛ قد يظل الماضى ، مادمنا قد عشناه ، فى حال أشبه بالأبدية المؤقتة ؛ علـىالفنـان اذن أن يحاول استخلاصه وتخليصـه والاتيان به الى الأبدية النهائية ، أى الى العالمالروائى .

وإذ أبرز أهمية الزمان فى الرواية ، وأضفىعليها بالتالى ، بعداً جديـداً ، جعـل بروسـت الاحداث تعبر عن نفسها ، لا من خلال خـطمستقيم رسم على مساحة مستوية ، بل مـن خلال شبكة من الخطـوط المتقابلة المتقاطعـة .وهكذا وجد القارىء نفسه أمام حكاية لا يستطيع أن يدخلها من طرف ويخرج منها من طرف آخر ،فى مسـيرة متواصلة لا تتوقف . وتحتم عليـه الدخول الى عالم يضل فيه ولا يعلم الى أين هو ذاهب . وزاد بروست الأمر تعقيداً عندما عمد الى وسيلة مبتكرة انفرد بها آنذاك : أن يجعل مناحدى الشخصيات كاتباً روائياً . بهذا التحايل، لا يقدم لنا رواية قد انتهت ، بل رواية فى سبيلهاالى الكينونة (١) .

تتوج مطلع **البحث عن الزمان الضائع** حادثة « المادلين » الشـهيرة ، وتعميق هذه التجربة النفسية الثمينة التى ننقلها للقارىء فيما يلى هوالذى ينتهى الى معجزة الزمان المستعاد . وإذ تتكرر لدى الراوى انطباعات متشابهة تدل علىفرحة لا توصف ، يتمكن فى النهاية من اكتشـاف سر تلك الفرحة . لكن الكشف هنا كشف جزئيبعد ، يقع على الحدود الفاصلة بـين الشـعور واللاشعور .

« مضت سنوات لميعد خلالها لكومبريه،ولا لكل مالم يكمسرحاً لساعة نومى ومأساتها، وجود فى نظرى . وفى يوم من أيام الشتاء ، كنت عائداً الى المنزل عندما رأت امى أننـى اشعر بالبرد فعرضت على قليلاً من الشاىعلىغير عادتها . رفضت فى أول الامر ، ثم عدلت عـن رأيى ، لا ادرى لماذا . فأرسلت تطلبصنفا من الجاتوه يدعى Petites madeleines ... وكـان يومـى الكئيب قـد أرهقنـى ،وكـذا فعـل تفكـيرى فى الغـد الحزيـن .

---

(١) يصف لنا الان روب ــ جرييه Alain Robbe-Grillet **ــ احد رواد « الرواية الجديدة » ــ فى روايته فى المتاهة** Dans le Labyrinthe**، فى آن واحـد بعض الشخصياتالموجودة فى الشارع ولوحة تمثل ما بداخل احد المقاهى ، حتى تاتى لحظة تتقابل فيها المجموعتان : تدخل الشخصياتالحية فى المقهى وتتخذ الى حد ما الاوضاع التى اتخذتها الشخصيات فى اللوحة .**

فرفعت الى فمى توا ، بطريقة آلية ، ملعقةمن الشاى كنت قد غمست فيها قطعة من الجاتوه فلانت . لكنى ارتجفت فى اللحظـةالتى لمست فيها رشفة الشاى المختلطـة بفتات الجاتوه سقف حلقى . وتنبهت الـىالشىء الخارق للعادة الـذى يحـدث لى . غمرتنى متعة لذيذة ، وعزلتنى ، دون أن أدرى لها كنهاً . وسرعان ما جعلتنى لا ابالى بصروف الحياة ، وكوارثها التى لا تضر ، وقصرها الوهمى ، تماما كما يفعل الحب ؛ ذلك انهـا غمرتنى بجوهر ثمين : بالاحرى ، لـم يكـن هذا الجوهر فى أنا ، بل كان أنا . لم أعـد اشعر اننى ضعيف ، تابع ، زائل . مـن أين جاءت لى هذه الفرحة القوية ؟ كنت اشعر انها مرتبطة بمذاق الشاى والجاتوه ، لكنها تتخطاهالى مالا نهاية بل يحتمل أن تكون من طبيعـة مختلفة . من أين جاءت ؟ ماذا تعنى ؟ أين أجدها ؟ ها انذا ارشف رشفة ثانية لا اجـد فيها شيئا يفوق ما وجدته فى الرشفة الاولى ،وثالثة تأتى لى بأقل مما أتت لى به الثانية ؛ حان الوقت اذن لكى أتوقف . يبدو أن تأثيرالشراب قد قل . من الواضح ان الحقيقة التى أبحث عنها ليست فيه ، وانما فىّ أنا . لقـدايقظها فىّ ، لكنه لا يعرفها ، ولا يستطيع الا أن يردد الى مالا نهاية ، بقوة آخذة فى الاقلال،ذات الدليل . ولا اعرف كيف افسره . اريد ، على الأقل ، أن أتمكن من طلبه منه ثانية ،والعثور عليه بعد قليل ، كما هو لم يمس ، حتى اوضحه ايضاحاً حاسماً . لكن كيـف ؟يا للشك الخطير ، عندما يشعر الفكر انه قـد تخطى ذاته ، بينما هو فى آن واحد ، الباحثفى البلد الغامض الذى يجب أن يبحث فيه ، والبلد الذى لا يفيده فيه كل ما يملك شيئاً . يبحث ، لا ، بل يخلق . انه أمام شىء لـم يوجد بعد ، ولا يستطيع أن يوجـده أحـدغيره ..

عدت اتساءل عن ماهية هذه الحالـةالمجهولة التي لا تأتى بأي دليل منطقى، بل تأتى بيقين سعادتها ، وحقيقتها ، تلك الحقيقة التىتغيب امامها كل الحقائق الاخرى . سأحاول ان اوجدها مرة اخرى ..

هل تصل الى سطح وعيى الواضح ،تلكالذكرى ، تلك اللحظة القديمة التى اجتذبتها من بعيد لحظة مماثلة ، واثارتها ، وانهضتهافى أعماقى ؟ لا أدرى . لا أشعر الآن بشىء . لقد توقفت ، ولربما نزلت الى أعماقى ثانية .من ذا الذى يعلم اذا كانت ستصعد من ليلها مرة اخرى ؟ علىّ ان اعيد الكرة عشر مرات ،واميل عليها . وفى كل مرة ، نصحنى الجبن الذى يبعدنا عن كل مهمة عسيرة ، وكل عملهام ، بأن ادع الأمر واشرب الشاى ، ولا افكر الا فى متاعب اليوم ورغبات الغد التى تستسلملاجترارى بلا عناء .

وفجاة ، ظهرت لى الذكرى . كان هذاالمذاق قطعة المادلين الصغيرة التى كانت العمة ليونى تقدمها لى صباح يوم أحد فى كومبريه... عندما كنت أذهب الى غرفتها لأقـول لها صباح الخير ، بعد ان تغمسها فى الشاى أوالتليو . لم تذكرنى قطعة الجاتوه بشىء قبـل تذوقها . ربما لأن ... صورتها تركت ايامكومبريه ، وارتبطت بأيام اخـرى أحـدث . ربما لأن ما من شىء بقى من هذه الذكرياتالتي ظلت طول هذا الوقت خـارج الذاكرة . كان كل شيء قد تحلل . كانت الأشكال قـدزالت ، أو رقـدت ، وفقـدت القـدرة على الانتشار التى كان يمكن أن تمكنها من اللحاقبالوعى . لكن ، عندما لا يبقى شىء من الماضى البعيد ، بعد موت الكائنات ، وهدم الأشياء ،يبقى كل من الرائحة والمذاق مدة طويلـة ، وحدهما ، خافتين ، لكن اكثر حيوية ــ واقلمادية ــ والحاحاً ، وأمانة ، كأنهما روحان

تتذكران وتنتظران ، وتأملان ، على اطلال ماتبقى ، وتحملان ، مبنى الذكرى الضخم ، دون أن تميلا ... » .

اكتشف الروائيون الذين جاءوا بعد بروست امكانية اللعب على مستويات عدة فى الزمان والمكان ، والخلط بين الأجزاء المكونة للواقع ، ورفضوا ، تحت تأثيره فى أغلب الأحيان، السرد الذى يكتفى بعرض صور من الواقع ، أى رفضوا القصة المتقنة التى تروى بطريقة موضوعية يفهمها كل القراء . واتجهوا الى اسلوب خيالى خلاق لا يبحث الفنان المبدع من خلاله عن حقيقة منطقية يتفق عليها الجميع ، بل يهتم بالصور الداخلية الحميمة . وهكذا أصبحت الرواية على يدى بروست اسطورة علينا أن نفسرها ، وترجمة لصورة مبتكرة يكونها الانسان عن العالم .

★ ★ ★

رفض روبير موزيل R. Musil **الشخصية الروائية التقليدية قبل الرواية الفرنسية الجديدة بثلاثين عاماً** . فلقد كتب فيمابين ١٩٢٠ و ١٩٣٠ الجزءين الأول والثانى من كتاب عن بطل أبعد ما يكون عن الشخصية ، **رجل بلا صفات** L'Homme sans qualités كما يقول عنوان الكتاب ، يدعى اولريك ــ لن نعرف أبداً اسم عائلته ــ كان ضابطاً ، ثم اصبح عالماً فى الرياضيات ، ثم لا شىء . اما والده « فشخصية » ... استاذ جامعى نمطى يلح على ابنه لكى يصبح « شخصية » هو ايضا ...... استاذا جامعيا مثله ، لكن اولريك يقف موقف الرافض من الحياة . لقد استأجر منزلا قديما فى .. فينا ، وأقام فيه ، ولم يمارس مهنة معينة . لا الحياة العسكرية استهوته ، ولا الرياضيات استوقفته . انه انسان أصيل ، متحرك ، صريح ، لا يمكن أن ينجح ، لاختلافه عن اولئك الذين يراعون الدقة والنظام ، ويقفون دائماً عند الحد الوسط ... وينجحون . هاهوذا وهو بعد فى الثانية والثلاثين ، قد أخذ اجازة ، واعفى نفسه من النظر نظرة جادة الى مشاغل البشر . فهو لا يعرف العشق ولا الطموح أو الروابط . لن يحدث له شىء ، ولن يعيش أية مغامرة . ويلفت الكاتب نظرنا الى هذا منذ الفصل الأول ..

يسلم موزيل بفكرة تضفى على كتابه طابعاً تناقضياً منذ البداية . فبطله نفي لمفهوم البطل anti-héros . كائن « محايد » يكاد لا يحمل اسماً ، ولا يمكن أن يكون مادة للدراسة والتحليل ، ويرتبط بعالم لا يخلو من الأوهام والأشباح .

وكما أراد موزيل أن يكون نفياً للبطل ، اراد أن تكون روايته نفياً للرواية anti — roman ، وكان هذا النوع من الروايات قد ظل على هامش الرواية حتى عام ١٩٢٠ ، وقدّر له أن يصبح مرحلة من مراحل تطور الرواية فى الثلث الثانى من القرن العشرين .

ينتج عن وجود أولريك كشخصية رئيسية زائفة اختلال فى توازن الرواية . ذلك أن اولريك يعيش أحداثا روائيه ولا يؤمن بها . كما انه يفلت من ميثولوچيا المغامرة ، والهوى ، والتصوير الاجتماعى والنفسى ، أى كل مقومات الرواية التقليدية . فهو كائن وسط الرواية ، لكنه نفى لها . وتخليه عن ممارسة أية مهنة له دلالته فى هذا الصدد . كان ملازما ، وكان يمكن أن يصبح كولونيلا ، وجنرالا ، لكنه استقال . كان عالما فى الرياضيات وكان يمكن أن يصبح مهندساً ،

أو استاذاً جامعياً ، لكنـه اهمل ذلك الواجب الاجتماعي المدعو « وصولية » ، وفضل أن يكون هاوياً ، وان تجرد من الأهواء . **« ذات يـوم ،تنازل اولريك حتى عن أن يكون أملاً » .**

ولا تعلن رواية « رجل بلا صفات » عـنشكل معين للياس فحسب ، بل تعلن أيضاً عـن موقف روائى معين هو الذى يهمنا هنا : فـنتجريدى غير ملتزم يصور انساناً تنازل عن اصدار الاحكام على العالم الذى يعيش فيه ، واهتم بشكلالرؤيا التى قد تتكون لدينا عنه . لا يقبل العالم تفسيراً من وجهة النظر هذه ، ويتعلق الامـربتقديم صورة « خام » له ، يصورها انسان قصير أو بعيد النظر ، لا رأ ىله ، ولا يدافع عنرسالةسياسية أو اجتماعية معينة . وبهذا ، يعتـبر موزيل كاتباً عاصر بروست ، وچويس ، وكافكا ،وأعلن عن الرواية الفرنسية الجديدة التى لـن تاخذ شكلها النهائى الا عام ١٩٥٠ .

★ ★ ★

ينقل لنا **چيمس چويس** بدقة فى روايتهاو**ليـــس** Ulysse (١٩٢٢) ، ما يدور فى نفس ايرلندى متوسط الحال خلال الثمانى عشرةساعة التى يعيشها فى دبلن يوم ١٦ يونيو ١٩٠٤. ولا يمكن قراءة هذا الكتاب من أوله الى آخره ،كأنه رواية محكمة البناء ، اذ ليست هناك حكاية او استمرار ظاهرى فى ذلك اليوم الذى يقضيـهرجل متوسط الحال فى مدينة حقيقية ووهميـة فى آن واحد .

يرى چويس انعلى الفنالروائى ان يستخدمالرمز لكى يوحى بتعقيد الواقع ، وان الحيـاة البشرية مهما كانت تافهة ، تنتظم حول بعـضالأبنية النفسية والاسطورية . لذا بنى ما يمكن أن يسمى ملحمته الفنائية على رمز ؛واختار منبينالأساطير الأدبية اسطورة **الاوديســة** وحاول أن يطابق حياة اوليس بمشاغل بورجوازى صفـيرمن دبلن .

من ثم كانت **اوليس** مزيجاً من الواقعيـةالضاحكة ، والمونولوجات الداخلية والكاريكاتير ، والأحداث الدسمة ، والفنائية اللاذعة . واختلطتفيها المشاهد الخيالية بالمشـاهد الحقيقيـة . وشطح خيال البطل ، ليوبولد بلوم ، حتى بلغدرجة الهذيان . ففى الأثناء التي يمر فيها فى احد الشوارع او يدخل مكتبة ، او يشــهد موكباًجنائزياً ، أو بيتاً للدعارة ، تدور فى مخيلتـه مشاهد كاملة من البيسيكودراما psychodramc ، ويمتـــزج غليـــان ذهنـــه بعالـــم الواقع .كما ان الكتاب لا يخضعلوحدة الاسلوب. فلكل فصل فيه ، ولكل مقطع فيه ايقاعه الخاص ولغته الخاصة . ولقد اكد چويس ذلك عندمـانقل ملحمة هوميروس فى ثمانية عشر فصلاً وجعل لكل فصل لونه ورموزه . كما أن كـل فصـليرتبط بفن او علم بعينه ــ اللاهوت .. التاريخ.. فقه اللغة .. الموسيقى .. الخ ... ، او تسيطر عليه صورة رمزية بعينها .

هذا ويرجع الى چويس الفضل فى ادخـالالاسطورة والرمز فى الأدب الروائى المعـاصر . وعندما أبدع الروايــة الرمزيــة بيَّن أن الواقعالروائى المزعوم لا يقوم على وقائع يمكن دراستها سوسيولوچياً . كما بيَّن ان الرواية لا تبنى علىقانون علمى للواقع ، بل على صورة انسـانية

للعالم ، شأنها فى ذلك شأن كل علاقة بين الانسان والعالم . فالرواية تقترح علينا بعض الصور الاسطورية ، وعلى الكاتب الروائى أن يعبر عن الحياة الانسانية من خلال بعض الخطط الاسطورية .

* * *

كل الكتاب الذين استوحوا جويس استوحوا كافكا ، اللهم الا فى القليل النادر . ففن الرمز الروائى واحد عند الاثنين . كل ماهنالك ان كليهما قلب مسلمات الرواية بطريقة معينة . ففى رواية جويس ،(يخفى الواقع السطحى للوقائع والاحداث اسطورة تعطى معنى للمغامرة الروائية) (اما كافكا فيعيد سرد سلسلة من الاحداث التى لامعنى لها فى عالم يظل المعنى فيه معلقا). وفى الحالتين ، يظل معنى العالم موضع بحث ، سواء زادت من شأنه غنائية جويس ورموزه ، أم قللت من شأنه المأساة الفردية الغامضة التى يعيشها أبطال كافكا .

، فرض كافكا بعض الأساطير الخاصة بالقلق والعبث،وهى أساطير وجدت فيها الرواية المعاصرة أشكالها السلبية . ولنذكر من بين مؤلفاته روايتين اشتهرتا فى العالم أجمع ، **القضية** Le Procès **والقصر** Le Château يجرد **كافكا** الحكاية العادية من كل معنى . ففى **القضية** ، ترى رجلاً مجهولاً ـ لايعطينا المؤلف اى تفاصيل عن اسرته ، أو حياته ـ يدعى ك . ، يقال انه « متهم » ، لكنه لن يعرف ابداً الجريمة التى ارتكبها أو نسبت اليه . ها هو ذا يقابل احد المحامين ، ويجمع المعلومات ، ويهيم على وجهه ،ولايتوصل ابداً الى لقاء القاضى المكلف بالتحقيق فى قضيته . فيجوب مدينة وهمية قد تكون براج او غيرها ، ويحمل صاحبة البيت الذى يقطن فيه على أن توصى السلطات القضائية به خيراً ،ويتنزه ، ويحقق فى قضيته ، كل هذا دون أن يعرف سبب الاتهام ؛ ثم يزداد قلقه ، ويعدد مساعيه ، وتستولى عليه حمى نفسية تزداد حدتها كلما تقدمت الرواية ، حتى ينفذ فيه حكم الاعدام ، دون أن يحاكم او يمثل أمام قضاته ؛ ينفذ فيه الحكم رجلان مجهولان فى أرض فضاء .

كل شىء فى **القضية** متماسك ، وكل شىء فيها يخضع لمنطق رهيب ، يجعل من ك ، انساناً حكم عليه مقدماً . وتقوم الرواية على فكرة مسلم بها ولا يمكن تصديقها : الا يسأل ك ابداً عن التهمة الموجهة اليه ، أو لماذا وجهت اليه ، او من الذى وجهها اليه . وتكمن قوة الكتاب فى هذا الفرض التعسفى : محو السياق الاجتماعى ،والسياسى ، والنفسى ؛ ولولاه لاكتسبت مغامرة ك ، معنى عادياً ودخلت الحياة العامة .

هكذا الأمر أيضاً فى **القصر** ، حيث نجد مهندس مساحة ، جوزيف ك . وصل الى قرية تبعد أربعة كيلو مترات عن الضيعة التى طلب اليه المجىء اليها . وعندما يصل الى القرية ، يعلم أن من الصعب الذهاب الى القصر . فالسور مغلق،واصحاب القصر كثيراً مايتغيبون،ولا يعرفهم أحد ، فى الواقع . بعد أن يتلقى جوزيف ك ، هذا التحذير ،تنتابه الحيرة،ويبقى فى القرية ،ويستقر فيها ويذبل ، ويعيش بعض المغامرات ، كل هذا وهو ينتظر ، باحثاً عن الوسيلة التى تمكنه من الوصول الى من طلبوا منه المجىء ، فى حين يبدو ان الوصول اليهم أمر محال . هنا أيضاً ، تقوم الرواية على أحد المعطيات غير المنطقية : اى انسان عادى وجد فى موقف جوزيف ك ، كان

يقطع المسافة، وهى لا تزيد على أربعة كيلومترات، سيراً على الأقدام ، ويحاول ان يتسلق السور ، أو يكسر الباب ، أو يبحث عن تفسير ما . لكن جوزيف ك ، لا يفعل شيئاً من هذا القبيل ، بل لا يفكر فيه .

يقوم عالم كافكا اللامعقول على بتر الواقع . فالمؤلف يبعد شخصياته عن أى رد فعل طبيعى . يشبه بطلا **القضية والقصر** سائر البشر ، الا فى شىء واحد : لاتشبه ردود فعلهما ردود فعل البشر .

انسان عاجز فى عالم لامعقول ، هذا هو الموقف الفينومينولوچى ، أو بعبارة اخرى ، الاسطورة التي تخلق أساساً جو الرواية عند كافكا .

★ ★ ★

(٢)

بعد أن نشبت الحرب العالمية الثانية، واحتلت فرنسا ، التزم اغلب الروائيين الصمت ، وافسحوا المجال للشعراء . وسرعان ما عادوا الى الحديث ، بعد التحرير ؛ كانوا لايزالون تحت تأثير الاحداث، شأنهم فى ذلك شأن المجتمع الفرنسى كله ، ويتعجلون اللحظة التى يلعبون فيها دور الشهود . ولكن شهادة هؤلاء القادمين الجدد الى عالم الرواية لم تتعد « الوثيقة » ، ولم تبلغ الوجود الأدبى فى كثير من الأحيان . لم تخلف الحرب العالمية الثانية روايات كتلك التى خلفتها الحرب العالمية الاولى . فسرعان ماغطت الآلام الناتجة عنها آلام أسوأ واقسى : آلام الأسر والاحتلال الأجنبى . لذا ، لم تبد ظاهرة المقاومة ، عند اغلب كتاب فترة ما بعد الحرب ، الا كمجموعة من الأحداث التى عاشتها بعض الشخصيات ولم تتأثر بها كثيراً ، **وقد يكون روجيه فايان** R. Vailland **الكاتب الحقيقى الوحيد الذي استوحي المقاومة ، وأصبح فيما بعد الحرب واحداً من أفضل الروائيين الفرنسيين** . كذلك اتاحت الحرب والمقاومة لكتاب الجيل السابق — أى الجيل الذى ظهر قبل الحرب بعشرة أو خمسة عشر عاماً — فرصة تجديد مؤلفاتهم بطريقة ملموسة . ونذكر من بينهم **سيلين** L.F. Céline **وچورج برنانوس** G. Bernanos **وچان جينو** J. Giono **ولوى أراجون** L. Aragon « على سبيل المثال ، كان اراجون آنذاك لسان حال « الواقعية الاشتراكية » فى فرنسا . وكان عليه ان يكون مثالا يحتذى . فكتب مجموعة من الروايات ، « **الشيوعيون** Les Communistes » ، روى فيها معارك اصدقائه السياسيين ، وقلقهم وانتصاراتهم . لكنه لم يتقن معالجة الواقع التاريخى ، ورسم شخصيات مهزوزة زائفة ، وعمد الى اسلوب بدا غريباً عليه ؛ لكنه ادرك كل هذا ، وفضل العودة الى الرواية التاريخية .

بعد عام ١٩٤٥ ، سارت الرواية الفرنسية اساساً فى طريقين محددين : طريق السيريالية ، وطريق الميتافيزيقا . ولم تستوقف السيريالية الا كتاباً قليلين، فى حين اجتذبت الميتافيزيقا كتاباً جابت شهرتهم الآفاق ، ونقصد بهم سارتر J.P. Sartre **والبير كامى** A. Camus **وسيمون دى بوفوار** Simone de Beauvoir

★ ★ ★

أثرت السيريالية على فن الشعر والرسم ،لكنها لم تؤثر على الرواية الا قليلا . ولا غرابة في هذا . فرائد المدرسة السيريالية وصاحب نظريتها **اندريه بريتون** A. Breton اعتبر الرواية لونا أدبيا يلجأ اليه صغار الكتاب . كما يعرف الجميع أن السيريالية ناهضت الأدب بشدة ، من أجل التعبير المباشر عن اللاشعور في كافة صوره والوقوف عند كل ماهو غريب خارق للعادة . لكن الرواية ظلت تتطور وتتغير في الوقت الذي هوجمت فيه. لم تعد مجرد « **حكاية** » أو « **شريحة حياة** » ، بل اصبحت لونا متعدد الاشكال يشتمل على النثر الفنائي والقصيدة ، والاعتراف . أصبح كل ماينتج عن الخيال « رواية » . وكانت الحدود الفاصلة بين هذا اللون الادبي وماعداه حدوداً لا تثبت ولا تستقر . كما كان تعريف الرواية متقلباً لدرجة جعلت أندريه **جيد** A. Gide يعترض على وصفه بالكاتب الروائي ولم يعترف الا « **بالمزيفون** »"Les Faux-Monnayeurs" وان لم تختلف عن باقي رواياته في الواقع ؛ واعترف **مالرو** A. Malraux بأنه كاتب روائي ، لكنه أراد أن تكون « **الامل** "L'Espoir" » شيئاً يختلف عن الرواية .

هكذا اتسع مجال الرواية الى حد كبير ،واصبحت الرواية نفسها شيئاً فشيئاً شكلاً متميزاً للتعبير ، بل اكثر الاشكال رواجا وانفتاحا . ومن ثم ، كان لابد ان تتأثر بالسيريالية .

لا يذكر تاريخ الأدب روائيين سيرياليين بمعنى الكلمة . لكن هناك روائيين خالطوا الجماعة السيريالية ، وتعلموا منها واستفادوا من اكتشافاتهم ، ونقلوا روحها الى مؤلفاتهم . ونلمس عندهم الاتجاهات والميول التى نلمسها عند السيرياليين : الميل الى الغرابة ، وحب التحرر ، والتخلص من الأشكال البالية في الحياة والتعبير ،والرغبة في تغيير الحياة والعالم عن طريق الكتابة. من أهم هؤلاء الكتاب **ريمون كينو** R. Queneau **وميشيل ليريس** M. Leiris **وجوليان جراك** J. Gracq ، ولسوف نقصر حديثنا على الاثنين الأخيرين .

يخلط ميشيل ليريس في مؤلفاته الاساسية بين الخيال والاعتراف ، لكنه يتخطاهما لكى يبلغ لونا من الابداع الاسطورى . وكتاباته كتابات هامة تؤثر تأثيراً عميقاً على الكتاب الشبان اليوم، بل يمكن ان نقول انه أوجد .. لوناً أدبياً جديداً ،هو مزيج من الرواية والمذكرات والاعترافات ، قد تبدو الأشكال التقليدية الى جواره قاصرة محدودة . بدأ ليريس بسرد الأحلام وكتابة القصائد الآلية ، كسائر السيرياليين ؛ وكسائر السيرياليين أيضاً اهتم بخواص اللغة وقدرتها على صنع الأفكار . مثلاً ، اذا غيرنا مكان الكلمات في عبارة ما ، أو احد الأمثلة السائرة ظهر معنى جديد يثير دهشتنا . وكما فعل بريتون ، تساءل ليريس عن غاية الأدب ، واكتشف أول الأمر أنه التزام بالتعبير التزاماً تاماً . أراد أن يكون الأدب مصارعة للثيران .. احتفالاً له قواعده وطقوسه ، وينتهى بالقتل ؛ماراً بكل المخاطر التى تعترض الوصول الى الهدف. صحيح ان الأديب مختلف عن المصارع ؛ لكن اذا رفض الأديب أن يلتزم ، كما يفعل المصارع ، استخدم الأدب استخداماً عابثاً تافهاً :

« حلمت اذن بقرن الثور . لم ارض ان اكون مجرد كاتب يحترف الأدب ؛ ينتهز مصارع الثيران فرصة الخطر الذى يتعرض له لكى يلمع اكثر مما لمع أبداً ، ويبرز محاسن اسلوبه في أكثر اللحظات تهديداً له : هذا ماكان يثير اعجابى وهذا ما أردت أن أكونه . أردت ، عن طريق السيرة الذاتية ـ وهى مجال لابد فيه من التحفظ ـ أن أتخلص عمداً من بعض الصور التي تضايقني ، واستخلص في الوقت نفسه ملامحى ، بأكبر قدر ممكن من

الأمانة ، سواء لاستخدامى الخاص ام لتصحيح فكرة خاطئة قد تكونت عنى لدى الآخرين .
كان لابد ، لكى يتم التطهير ويكون خلاصى نهائياً ، ان تأخذ هذه السيرة الذاتية شكلاً
ما ، قادراً على اثارة حماسى أنا ، ويستطيعان يفهمه الآخرون ، بقدر الامكان . لذا
اعتمدت على العناية الدقيقة بالكتابة ؛ الومضة المأساوية التى قد تغير قصتى فى مجموعها ،
واستخدمت بعض الأساطير النفسية التي فرضت نفسها لقيمتها عندى ، ولأنها كانت فى
نفس الوقت — فيما يتعلق بالوجه الأدبي للعملية — السمات الموجّهة ، والوسيلة التى
قد تمكننى من ادخال شيء من العظمة الظاهرية حيث أعلم على اليقين ان لاوجود لها
(....) أعتقد اذن أننى استسلمت من ناحية ، لنزعتى النرجسية ، وحاولت ، من
ناحية اخرى ، أن أجعل من الآخرين شركاء لى ، لاقضاة . كذلك مصارع الثيران ، يجازف
بكل شيىء فيما يبدو . بينما يعنى بقوامه ، ويثق فى قدرته الفنية لكى يتغلب على الخطر .

لكن المصارع مهدد حقاً بالموت ، ولن يقف الفنان هذا الموقف أبداً ، اللهم لسبب
خارج عن فنه ... اننى على حق اذن اذ اواصل المقارنة ، وارى أن محاولتى ادخال
« ولو ظل قرن ثور فى العمل الأدبى » ، محاولة قيمة . هل تفضى الكتابة أبداً بمن يمتهنها
الى خطر ايجابى على الأقل ، ان لم يك قاتلا ؟

أنطلاقاً من مفهومه هذا بدأ المؤلف بنفسه ، فكشف فى **سن الرجولة** L'Age d'homme
(١٩٤٦) عما لا يجبر المؤلف على قوله : دوافعه ، غرائزه ، اساطيره الشخصية ، بل وخواصه
العضوية ... واذ اختار الحديث عن نفسه ، لم يرغب فى النظر اليها بعين المتفرج الموضوعى ،
بل شارك فى الملاحظة ، ودخل فيها واعتبر ذلك الالتزام مبرراً للكتابة ؛ ويتساءل ليريس : ماهو
الخيال ؟ ويجيب قائلاً : انه تجنيد المؤلف للابداع والاسطورة ، للاسهام فى خلق العمل الفنى .
لكنه لايقف عند هذا الحد ، ويواصل البحث ، ويود أن يكون العمل الفنى الانسان ذاته ، أى
المؤلف ؛ وهكذا ، يسد الفجوة التى تفصل أدب الحياة عن خلق الواقع خلقاً فنياً ؛ هذا وتكمن
أهمية ليريس فى اجابته على اسئلة كثيرة يطرحها أدب اليوم ، ولجوابه قيمته لدى كثيرين من
الكتاب ، على الأقل اولئك الذين اختاروا هدفاً أسمى من اللهو والتسلية .

قلنا ان **اندريه بريتون** شن على الرواية هجوماً عنيفاً ، وانتقد فيها عبث الوصف من
ناحية ، ومزاعم الدراسة النفسية من ناحية اخرى . وكان قد اتخذ هذا الموقف منذ عام
١٩٢٤ ، لكنه عاد اليه عام ١٩٣٠ ، وتحدث عن امكانية كتابة رواية سيريالية « تتخلى الدراسة
النفسية فيها عن فكرة الانتهاء بسرعة وفى غير اتقان من واجباتها اللامجدية ، لكى تمسك حقاً
بجزء من الثانية بين شريحتين ، تفاجيء اثناءه منبت الأحداث ، وتكف واقعية الديكور فيها ،
لأول مرة ، عن حجب الحياة الرمزية الغريبة التى تحياها الأشياء ... فى غير الحلم » .

ولقد طبق **چوليان جراك** هذه الافكار فى مؤلفاته بأمانة تامة وتوفيق لاجدال فيه . فلقد
فاجأ ، منذ اول رواية كتبها فى **قصر ارجول** Au château d'Argol (١٩٣٨) ، فى نطاق المنظر او
الجو اللذين لايقتصران على تحديد اطار الرواية بل يثيرانها بطريقة ما ، منبت حدث قد يُفسر
على انه يوم القيامة او صعود السيدة العذراء . وهذا هو الموقف الذى اتخذه ولم يغيره ، موقف
كاتب رفض أى تنازلات للحياة الأدبية فى عصره وهذا هو ما ينتظم كل روايات جراك حول قيمة
الانتظار ، وتصور كل منها حقلاً من القوى التى تتلاقى شيئاً فشيئاً ، قبل أن تتفجر نهائياً .
والبطل هو النقطة التى تتجمع عندها هذه القوى .

مع جراك ، نبتعد عن المفهوم التقليـدي للشخصية والحدث : لا تقنين للاحساس ، بل موجات عارمة من الرغبة ، والسحر ، والموت . . لابيان دقيق ، بل قصيدة نثرية طويلة متقنة اللغة ، غنية بالصور ؛ وأياً كان الموضوع الـذي يختاره جراك ، أو المكان الذى يريد أن تدور فيه الأحداث ، فانه يكتب روايات « اسطورية » أورمزية ؛ يتزاوج فيها الشعر والرواية . وها هى ذى صـفحة مـن روايتـه **رجـل جميـل غـامض** Un beau ténébreux (١٩٤٥) تشهد على قولنا هذا :

« اطمئن ياجريجورى ، لن أرحل الآن . لدينا أنا وآلان شىء يجب أن يقوله كل منـا للآخر . لم احتج الى أيام لكى أفهم من ذا الذى قدم وكأنه يمشى على السحاب ، من ذا الذى يبعد عنى كل قلق ، لحظة . . . من ذا الذى سيعاد فيه تكوين كل شىء هنا ، من ذا الذي لم احتج الا الى النظر الى وجهه لكى أعرف أنه يحمل فكرة عنيفة عن الحياة ؛ ما الـذى أنتظره منه الآن ، من ذا الذى يقنع بلا كلام ، ويشغلنى فى غيابه . لست ممن يحكمون على الناس من أفعالهم . ان مايلزمنى هـو الأكثر والأقل : نظرة يترنح تحتها الكوكب ، يد تهدىء البحر ، صوت يوقظ كهوفاً كامنـه تحـت الأرض ولا أعرفها . أى اسرار تربطك بتلـك التي أتيت بها الى هنا ، أسرار واقفة كالرؤيا على البحر فى قلب عاصفة هادئة ، وتسحره ؟ أى شطآن هجرتها لكى تأتى الى هذا الشاطىء ولسوف يصبح حضوره معجزة بالنسبة لى ؟ وأنت ، أجمل من النهار ، جمالك لا يعوض ويبدو وكأنه يترنح دائماً عند قمة الشـاطىء الصخرى . أي نور اشعل فيك ، وجعلـك تعكسين هذى الظلال العملاقة . وتفرّقين بين الليل والنهار ، حسب مايشاء ظهورك وغيابك ، وتجعلين من حيـاتى ، مـن الآن فصـاعداً ، رقعة من الظلال والنور ، من الريح على وجنتى ، من الظلام الرطب ، كرجل يسافر بمفرده عبر الغابات الشاسعة ؟

لا ، لا اريد أن أكون فى مكان آخر ، أو أستنشق هواء غير هذا الهواء ، هواء غابـة المساء بعد السيل ، ذلك الهواء المثلج المثير الذى اعبه منذ بضعة أيام كما يتنفس المرء عند خروجه من الحمام » .

وفى مكان آخر ، يصور لنا جراك البطل وهو يغطس فى الماء بطريقة شاعرية مبتكرة :

« انه يلعب ، ويسبح ويرقص بشىء من النشوة ، والحماس ، لكنه منطـو دائماً على نفسه ، معزول وسط دوامة تقفل ثانيـة . راقبته صـباح اليوم على « المنط » . احب تلك اللحظة التي يقدم فيها الانسان نفسـه للبحر مستقيماً وجاداً ، متعالياً ، يجمـع قواه ، وانسانيته أمـام العنصر ، ثم يميـل كاللوح ، قبل انطلاق القفزة . نعم ، نظرت اليّ الآن جيداً فى هـذه اللحظـة ، هاتان العينان مغلقتان تقريباً على حلم باللذة . . . وأحسست أن الماء يناديه ـ وهذه السقطة ، هذا الذوبان الافقى غمراه بلذة قوية جعلتـه يسدل جفنيه تماماً رغماً عنه ، بحركة حيوانية خالصة ، مليئة بالجمال ؛ يحظى رجال قليلون ـ وانها لميزة عظيمة نادرة فى نظرى ـ بالقدرة على ترجمة شهواتهم بهذه الطريقة المؤثـرة ، المباشرة ، وفى هذا يكمن تقريبا فى رأيى ، السحر الذى تمارسه ـ بصفة خاصة لا على النسـاء فقط ـ كائنات تتفق اكثر من غيرها مع قفزة الحيوان ، وأرجحه فرع الشجرة ، وفـرار الماء على الحجر ، كائنات يشبه جسدها اللين الرشيق نباتاً متسلقاً لم ينفصل تماماً بعد عن الفروع المتشابكة » .

★ ★ ★

ازدهرت الى جانب الرواية السيريالية ،رواية تكاد تكون قد قطعت نهائياً صلتها برواية القرن التاسع عشر . فهى لا تروى قصة ، اوتبعث الحياة فى بعض الشخصيات ، او تصــور بعض الطبائع او تصف هذا النشاط الاجتماعي او ذلك ، بل تريد ان تكون شاهداً للانســان ، وتصل الى واقعه ، الى اعمق واعم مافيه . انهارواية المصير الانسانى التى تعد امتداداً لمؤلفات بسكال Pascal ولا برويير La Bruyère فى القرن السابع عشر .

٧كانت الفلسـفة قد بدات تقترب من الادبمنذ عام ١٩٣٠ . لكن هذا التقارب زاد بعــد الحرب .. ومن الخطأ ان نقول ان **سارتر وكامى**لا يكتبان الرواية الا ليجسدا صورةمعينة للانسان ورؤيا للأشياء فكرا فيها سلفاً . لكنهما، فى الوقتنفسه ،لايكتبان الرواية الا بالقدر الذىيفكران به. هكــذا كتب ســارتر **الكينونة والعــدم** L'Etre et le Néant فى الوقت الذى كتب فيــه **سبل الحرية** Les Chemins de la liberté ،وكتب كامى **الغريب** L'Etranger فى الوقت الذى كتب فيه **اسـطورة ســيزيف** Le Mythe de Sisyphe . تحولت هذه الروايــة المتاثرة بالفلســفة من الخيال الى التبصروالوضوح. لكنها لم تطبق ذلكالوضوح علىالدراسة النفسـية. ذلك ان الأمر لم يعد متعلقاً بمصدر ما فى الوعى ،بل بوصف موقف الانسان : علاقته بالكون ، والوجود ، والتاريخ ، والآخرين ؛ اصبح الانسانجديداً حقاً أمام العين التى تعمل على اكتشـافه .

وتدور اغلب المؤلفات المماثلة لهذه الروايةحول صورةميتافيزيقيةللانسان . وهذه الصورة، فى خواصها الدقيقة مشتركة بينها . كان مـنالطبيعي ، بالفعل ، ان يصبغ جو الحــرب الجو المعاصر بالوان معينة ، ويعلم الجميع انها كانتقائمة . فقد الانســان كل العُمُد التى كان يستند اليها ،بادئاً باحسـاسه بضرورة وجوده وقيمته .ذلك الاحسـاس الذى ولده عنده كل من الله ، والايمان بعالم يحكمه العقل ، وامكانية التقــدم .ولم يبق له الا قلق زادت من حدته احداث عصره المأساوى . هاهو ذا ، وجهاً لوجه أماموعي حائر ، وقد تخلى عنه كل شىء أمام عالــم لا معقول ، صامت ، ثقيل ؛ هذا مانجده فى اغلبالروايات المعاصرة . لاشك انها تريد التغلب على هذا القلق وتخطيه ، وان تجد للحياة معــنىمقبولا ، ان تبلغ بذلك القلق مداه ؛ ولربما كانت الرغبة فى عدم الغش ، وعدم الوقوع فى شراكالوهم المثير اكثر ما يميز الرواية المعاصرة . وانها لسمة تشترك فيها اكثر الروايات تبايناً .

٨هذا وتنفى الرواية الميتافيزيقيــة النزعــةالرومانسية romantisme فى رؤياهــا اولا : فلقد قررت ان تكون حادة البصر والبصيرة باىثمن ، والا تضع حداً للصراحة : مما ادى الــى اعطاء مالايقال نوعاً من الامتياز واعتباره ذا دلالة بالغة فى طريقة كتابتها ، ثانيا : فهى تتجه الى البساطة ، وكثيراً ما تكتفى بمجرد التقرير . كمانها تلتزم الموضوعية فى اللهجة التى تتحدث بها والزاوية التى تنظر منها الى الامور ، ولا يتدخل كاتبها فى السرد مباشرة . لكن هذه الموضوعيــة تختلف عــن موضــوعيــة الروايــة الطبيعيــة naturaliste فالكــاتب الروائي المعــاصر ملتزم بعمله الفنى التزاماً تاماً ، مادام يعهد اليهبرؤياه للعالم . لكنه لايعرض هذه الرؤيا مباشرة، بل يحاول ان يدخلها فى مادة السرد ذاته . كذلكلاتعنى موضوعية الرواية المعاصرة ان الكاتب ينظر الى شخصياته نظــرة الخالق القديــر صــاحبالامتيازات ،بل يحاول ان يكون الشخصية ذاتها ، اى ان يكون مطابقاً لها بحيث ينمحى ويزول .وهكذا تلت الموضوعيــة القائمــة عــلى التباعــد واللامبالاة موضوعية قائمة على المشاركة .

ولعل سارتر وكامى أبرز من كتب الروايةالميتافيزيقية وبلغ بها درجة الكمال .

سارتر صاحب نظرية شهيرة فى الرواية . ضمنها كتاباته المعروفة باسم **مواقف** Situations . رفض الأشكال الأدبية ، ووقف موقف « الوعى conscience » من وعى آخر ، وعى كاتب الرواية . وعندما تحدث عن **فولكنرومورياك** F. Mauriac ، بحث عما يدور فى وعى هذين الكاتبين .

لاحظ سارتر ،أولاً ، أن هناك زماناً للرواية،كما أن هناك زماناً للكاتب الروائى ، ولاشأن لهذه الأزمنة المختلفة بزماننا الخاص . فالكاتب الروائىيصنع الماضى والحاضر والمستقبل لكى ينفى مأساة الانسان المتمثلة فى وقتيته وزواله . وسواءزاد من سرعة الزمان أو ثبته عند لحظة ما فانه يبتره دائماً . يقول **سارتر فى هذا الصدد :**

« حاول أغلب المؤلفين المعاصرين ، بروست،وجويس ، ودوس باسوس، وفولكنر ، وجيد ، ان يبتروا الزمان ، كل على طريقته بينما جعلمنه آخرون ، مثل دوس باسوس ، ذاكرة ميتة مغلقة . أما بروست وفولكنر فقطعا رأسه بكل بساطة . وأخذا منه مستقبله ، أى الحرية وبُعد الأفعال » .

أثرت هذه الكلمات تأثيراً بالغاً على أغلب الروائيين الشبان فى فترة مابعد الحرب فقطعوا صلتهم بالشكل التقليدى للسرد . وذهبوا الىأبعد من جويس الذى ركز احداث **اوليس** فى يوم واحد ، وخلطوا ، فى سياق السرد الواحد ، الماضىبالحاضر والمستقبل ، ليصوروا شخصياتهم فى مجموعها ،بعيداً عن تقسيمات الزمان المفتعلة .كما أبدى سارتر ملحوظة عامة ، الا وهى أن الانسان يتغير مع مرور الزمن)، واضاف قائلاًان الانسان نفسه يُعرَّف أيضاً بمجموعة لحظاته ؛ وهكذا استبدل النظرة الجزئية التحليلية الىحياة الشخصية بنظرة كلية شاملة .

ولا يمكن أن تكون هذه النظرة نظرة الروائىفقط ، أو نظرة سابقة للسرد . انها أيضاً النظرة التى يلقيها القارىء على الرواية أثناء القراءة ،وهى ليست سوى تلك النظرة التى كانت لدى الكاتب أثناء الكتابة . يكتشفهما كليهما بينماتبنى الرواية وتولد ، وتحيا ،وتموت الشخصيات التى تروى لنا قصصها . وهنا أيضاً ، يتصلالأمر بالعلاقة بين وعى القارىء ووعى المؤلف ، ووعى الشخصيات . هذا ويرى سارتر أن الوعىيتمثل فى الحرية . لاشك أننا لانستطيع ان نضع على قدم المساواة المخلوقات الحية ، أى الكاتبوالقارىء ، والمخلوقات الوهمية ، أى شخصيات الرواية ؛ ويهمنا ، بالذات، أن توهمنا هذه الأخيرةأنها حية ؛ ولن يتسنى لها ذلك الا اذا سلكت سلوكاً حراً ؛ وكان سارتر ، بهذه المناسبة ، قدكتب مقالاً مدوياً أخذ فيه على فرانسوا مورياك سيطرته على شخصياته وموقفه منها موقفالخالق القدير الذى يعرف سلفاً الاجابة على الأسئلة التى يطرحها ، فى حين يجب أن تكونالرواية الأرض التى تجد فيها هذهالأسئلة جواباً ، عن طريق الشخصيات والمواقف .

وفى هذه الطريقة فى النظر الى **الروايةوالكاتب الروائى** ، وعلاقتهما داخل العمل اثناء « بنائه » وعلاقة الروائى بالقارىء الذى «يبنى »الرواية بدوره أثناء القراءة الخ ... ما يمكن أن يؤثر على المؤلفين الجدد تأثيراً عميقاً باقياً .وبما أن هذه العلاقات مبهمة بطبيعتها ، فعلى الأدب الجديد أن يعمل على الاقلال من طابعهاهذا ، اما بالافراط فى الذاتية ، وأما بالموضوعية الدقيقة ؛ واذا كان ذلك كذلك فقد شهدنا منناحية « أدب الاعتراف » ، ومن ناحية اخرى أدباً يزول فيه المؤلف الذى يدع قصته تروىتلقائياً ، وكأنها مدفوعة بقوتها الداخلية فقط .

كذلك حدد سارتر موقف الروائي مـن روايته واذا كانت هذه الرواية قد انتهت مـن دراسات الأنماط والطبائع ، فعليهـا ان تنتهى أيضـاً مما يسميه سـارتر « الجوهر essences أو « الطبيعة » ، فلا وجود فى رأيه « لطبيعة » العاشق ، أو الزوج المخدوع ، أو الطموح ، أو الثائر .. بل لاوجود للطبيعة البشرية ذاتها ..ولا يمكن الحديث ، بالتالى ، عن المصائر ؛ وعلى كل رواية تروى مصيراً ما ان تستبدل النظـرة الموضوعية الى الحياة بنظرة ميتافيزيقيـة او دينية . وهذه النظرة الميتافيزيقية جـزء مـن مجموعة اكبر : الطبقة الحاكمة ، تلك التى تفرض على الكاتب ، دون أن يشعر ، فلسفة معينـة للعالم ، وأخلاقيات من شأنها الاحتفاظ بالحالة الراهنة للأشياء . لذا ، اسـتبدل سـارتر بالجوهر « الوجـود existence » فبالوجود ، يعرف الانسان نفسه فى كل لحظة بحرية تامة ، وعلى الكاتب ان يصور مواقف متباينة للغاية ، تتطلب من الانسان الذى يعيشها أجوبة متباينة أيضاً ، متجددة دائماً .

كتب سارتر روايات عبرت فى البداية عن حقيقة ما ، وأكدت فى النهاية موقفاً ما ، روايات تندد بالعالم ، وترسم صـورة قاسيـة لحـال الانسان ، لكنها تجنبنا أرضاً تميد تحت أرجلنا ، لأن سارتر لايضعنا امام الأسباب التى تحملنا على اليأس الا لكى نعرف ما اذا كنا سنجـد مبرراً للحياة أم لا .

وكانت الغثيـان Nausée (١٩٣٨) أول حادثة هامـة فى حياتـه الأدبية . تتلخص هذه الرواية التى لاقت نجاحاً هائلاً ، فى يوميات انسان قطع كل صلة بالمجتمع البورجوازى الذى يعيش فيه فى بوفيل ، ليجرد الوجود ويعريه .. يفقد البطل ، انطوان روكونتان ، أوهامه شيئاً فشيئاً ، وتنهار الأساطير المطمئنة التى كانت تبرر وجوده الواحدة تلو الاخرى . ويتبدد وهم المغامرة ، ومعه تتبدد الرواية كما فهمها مالرو . ويدرك أن فكرة اللحظات المميزة فكرة خاطئة ، وهكذا يرفض سارتر الرواية كما فهمها بروست . وعندمـا يستبعد روكونتان فكرة كتابة سيرة الماركيز دى روبيلوف ، يستبعد سارتر فكرة السرد التاريخى . والبطل الذى علم نفسه بنفسه وسماه سارتـر l' Autodidacte ، وهب حيـاته لقـراءة كتب مكتبة البلديـة بطـريقة منتظمة من الالـف الى الياء ؛ لكن ، يتضح فى النهاية انه انسان شـاذ يعشق الرجال ويستحق الرثاء . ومن ثم تنتهى النـزعة الانسـانية humaniste الى سـوء النية . اما الناس الخيرون المحترمون الـذين يستعرضون بعضهم بعضاً عند خروجهـم مـن القداس أو فى متحف بوفيل ، فينزع الراوى القناع عن وجوههم ، ويصفهم « بالنذالة » .. أحياناً يسلم روكونتان نفسه للنزعة الغنائية ؛ لكـن ، سرعان ما يتحطم حماسه العابر ، ويغلب عليـه الاشمئزاز من الطبيعة والعالم .

يوميات روكونتان هجائية وميتافيزيقية فى آن واحد . يبدو انها تهدم كل شىء ، وهـذا صحيح ؛ لكنها تكشف عن شىء واحد مطلق ، الاوهو العبث . وتبين لنا كيف يتحرر الوعى اذا انتزع نفسه من كافة الوان الاغراء اللزج فى العالم ، ورفض أن « يكون » شيئاً . كما أنها تصـور انساناً يسلم بأن مامن شىء يبرر وجوده ، وان وجد تبرير ما ، تمثل فى العمل الفنى ، فى اسطوانة « جاز » قديمة يسمعها البطل فى النهاية ، وفى احد المقاهى . لذا ، يقرر روكونتان ان يكتب روايـة « جميلة ، صلبة كالصلب ، تجعل الناس يخجلون من وجودهم » . هناك اذن أمل فى التحرر . فاللحن لا وجود له كما يوجد الانسان أو توجـد الأشياء . وهو حتمى ، ضرورى يمكن ان نكون مثله ، لا وجود لنا ، اى ان نكون ، ونخلق أشياء فوق الوجود ، تفلت من عبث الوجود : كتاباً مثلاً ، لوحة ، مقطوعة موسيقية ... الخ . لكن اغراء الجمال لم يستوقف سارتر طويلاً .

الغثيان كتاب هام ، قام فيه سارتر بمحاولة جديدة ، وانتهج فيه اسلوباً جديداً فى الكتابة يهدف الى محو الراوى للكشف عن موقع الانسان فى العالم . قد يخطىء النقد اذا رأى فى الغثيان رواية هادفة . فهى لا تسعى الى الدفاع عن وجهة نظر ثقافية ، بل تعبر عن تجربة حية . وهكذا تبدو الرواية الميتافيزيقية وكأنها « رواية خالصة » ، ذلك أن سارتر لايثبت أو يدلل ، بل يبين . انه يبين عالماً ووجوداً لا يؤثران بحال من الأحوال على حلمنا بالضرورة . نحن نود أن تشبه حياتنا شيئاً ضرورياً ، أن يكون لها شكل نهائي كذلك الذى يتاح للتمثال أو العمل الفنى . ونود أن نشعر أن العالم المحيط بنا قائم على أساس من العقل . لكننا نكتشف مونولوجات متوازية حيث كنا ننتظر حواراً بين هاتين الحاجتين الملحتين . يوجد العالم ، ويوجد الانسان ، لكن من أجل لا شىء . انهما زائدان عن الحاجة اذن . وواجبنا الأول هو الا نسكت على هذه الحقيقة ونتناساها ، لأن النعاس الارادى وسوء النية اثم أكبر . الموقف الوحيد الذى يمكن أن يتخذه الانسان اذن ، اذ يكتشف هذه الحقيقة اللامعقولة هو الغثيان ، ذلك الغثيان الذى يشعر به روكونتان فى المشهد الشهير الذى تأخذ أشجار الحديقة العامة فى « التواجد » فيه أمام عينيه :

« لا أستطيع أن أقول اننى أشعر بالراحة أو الفرح ، بالعكس ، هناك شىء يسحقنى . لكنى بلغت غايتى . عرفت ما أردت أن أعرفه ؛ فهمت كل ما حدث لى منذ شهر يناير . لم يفارقنى الغثيان ، ولا اظن أنه سيفارقنى فى وقت قريب . لكنى لم أعد أخضع له ، لم يعد مرضاً أو أزمة طارئة ، لأنه : أنا ..

كنت منذ قليل فى الحديقة العامة . كان جذر شجرة الكستناء غائراً فى الأرض ، تحت المقعد الذى أجلس عليه بالضبط . لم أكن أذكر انه جذر . كانت الكلمات قد غابت وغاب معها معنى الأشياء ، وطريقة استعمالها والعلامات الباهتة التى خطها البشر على سطحها . كنت جالساً ، منحنياً بعض الشىء ، منخفض الرأس ، وحيداً أمام هذه الكتلة السوداء المعقدة ، كتلة خام تماماً بعثت الخوف فى نفسى . ثم عنت لى هذه الفكرة المنيرة .

توقفت لها انفاسى . لم اشعر أبداً ، قبل الأيام الأخيرة ، بمعنى هذه الكلمة : « الوجود » . كنت كالآخرين ، كأولئك الذين يتنزهون على شاطىء البحر فى ثياب الربيع . كنت اقول مثلهم : « البحر اخضر ، هذه النقطة بيضاء ، فوق ، نورس » ، لكنى لم أكن اشعر بوجود كل هذا ، لم أكن أشعر أن النورس « نورس موجود » ؛ عادة ما يختبىء الوجود . انه هنا ، حولنا ، فينا ، انه نحن . لانستطيع أن نقول كلمتين من غير أن نتحدث عنه ؛ وفى النهاية ، لا نلمسه . عندما ظننت أننى أفكر فيه ، وأغلب الظن أننى كنت لا أفكر فى شىء ، كان راسى خاوياً ، الا من كلمة واحدة : « الوجود » . أم أننى كنت افكر ... كيف أقولها ؟ كنت افكر فى الانتماء ، كنت أقول لنفسى ان البحر ينتمى الى مجموعة الأشياء الخضراء ، أو ان اللون الأخضر جزء من صفات البحر . حتى عندما كنت انظر الى الأشياء ، كنت ابعد ما أكون عن التفكير فى وجودها : خيل الىّ انها ديكور . كنت آخذها بيدى ، واستخدمها كادوات ، واتوقع مقاومتها . لكن كل هذا كان يدور على السطح . ولو اننى سئلت آنذاك عن ماهية الوجود ، لأجبت بحسن نية انه لاشىء ، مجرد شكل خال يضاف الى الأشياء الخارجية ، ولا يغير فى طبيعتها شيئاً . وفجأة أصبح هنا ، واضحاً

كالنهار : كشف الوجود عن نفسه فجاة . كان قد تخلى عن مظهره المسالم ، مظهر الفئة المجردة ، واصبح عجينة الأشياء ذاتها ؛ كان هذا الجذر معجوناً بمادة الوجود . أو بالاحرى ، اختفى الجذر والمقعد ، واختفت أسوار الحديقة والحشائش القليلة ، لم يكن تنوع الأشياء وفرديتها الا مظهراً ، طلاء . وذاب هذا الطلاء . وبقيت كتل وحشية ، لينة ، عارية عراء مخيفاً بذيئاً ، فى غير انتظام .

تجنبت اتيان أى حركة . ولم أكن فى حاجة الى الحركة لكى أرى ، وراء الأشجار ، الأعمدة الزرقاء ، وقنديل كشك الموسيقى ، وتمثال ((فيليدا)) ، وسط اشجار الرند . كل هذه الأشياء ... كيف أقولها ؟ كانت تضايقنى ، تمنيت أن يكون وجودها أقل قوة ، وأكثر جفافاً ، وتجريداً ، وتحفظاً . كانت شجرة الكستناء تجثم على عينى . كان الصدأ الأخضر يكسوها حتى منتصفها . كانت قشرتها السوداء المنتفخة تبدو وكأنها من الجلد المغلى . وخرير الماء فى ينبوع ((مسكريه)) ينساب فى اذنى ، ويعشش فيهما ، ويملأهما بالتنهدات . كان أنفى يفيض بالرائحة الخضراء العفنة . كان كل شىء يستسلم للوجود بلطف وحنان ، كالنسوة المتعبات اللاتى يستسلمن للضحك ويقلن : ((الضحك حلو)) بصوت رخيم . كانت الأشياء بعضها فى مواجهة بعض ، ويعترف بعضها للبعض الآخر بوجوده . وفهمت أن لا وسط بين عدم الوجود وهذا الفيض . لو أن المرء كان موجوداً ، لكان لابد من وجوده الى هذا الحد ، حد العفن ، والانتفاخ ، والبذاءة . فى عالم آخر ، تحتفظ الدوائر والألحان الموسيقية بخطوطها النقية الصلبة ، لكن الوجود يعنى ميل الأشجار ، وأعمدة زرقاء بلون الليل ، وحشرجة النبع السعيدة ، والروائح الحية ، والضباب الخفيف الحار الطافى فى الهواء البارد ، ورجلا احمر الشعر يهضم على مقعد ؛ كان لكل هذا النعاس ، والهضم ، فى مجموعه ، شكل مضحك مبهم . مضحك ؟ .. لا : لم يبلغ الأمر هذا الحد ، لا شىء فى الوجود يمكن أن يكون مضحكاً . كان الأمر أشبه بمقارنة مبهمة ، تكاد لا تفهم ، ببعض مواقف الفودفيل . كنا كومة من الموجودين المحرجين من أنفسهم . لم يكن لدينا أى سبب لكي نكون هنا . كان كل موجود قلقاً ، مضطرباً ، يشعر أنه زائد عن حاجة الآخرين . تلك هى العلاقة الوحيدة التى استطعت ايجادها بين هذه الأشجار ، وهذه الأسوار ، وهذه الأحجار . عبثاً حاولت احصاء أشجار الكستناء ، وتحديد موقعها من التمثال ، ومقارنة ارتفاعها بارتفاع اشجار الجميز . كانت كل شجرة تفلت من العلاقات التى حاولت أن أحبسها فيها ، وتنعزل ، وتفيض . كنت أشعر بطابع هذه العلاقات ... التعسفى : لم تعد لها سيطرة على الأشياء . زائدة هى ، شجرة الكستناء ، هنا ، أمامى ، ناحية اليسار ، زائد هو ، تمثال ((فيليدا)) ..

وانا الضعيف ، الذابل ، البذىء ، الذى يقلب افكاراً كئيبة ، انا كنت أيضاً زائداً عن الحاجة . لم اشعر بذلك ، لحسن الحظ ، بل فهمته ، لكنى كنت غير مرتاح لأننى كنت أخشى أن اشعر به ... حلمت بمحو نفسى محواً مبهماً ، لاعدم على الأقل واحدة من صور الوجود الزائدة عن الحاجة . ولو اننى فعلت ، لكان موتى زائداً عن الحاجة ، ولزادت جثتى عن الحاجة ، وكذا دمى على الحصى وبين النبات ، فى أعماق هذه الحديقة الباسمة . ولو

أننى فعلت ، لكان اللحم المنخور زائداً عن الحاجة فى الأرض التى تتلقاه ، ولكانت عظامى المقشرة النظيفة كالأسنان زائدة عن الحاجة هى أيضاً : كنت زائداً عن الحاجة الى الأبد » .

كتب سارتر ، بعد **الغثيان** ، مجموعة من القصص القصيرة بعنوان **الجدار** Le Mur (١٩٣٩) صور فيها الاغتراب الذهنى ، والشذوذ الجنسى، وسوء النية ، ... الخ ، ولربما كانت هذه القصص من أحسن ماكتب سارتر ، لكنها لا تأتى بجديد يذكر بالنسبة **للغثيان** .

• وبعد **الجدار** ، ظل سارتر يفكر فى الأشكال الروائية واستخدامها ووضع نظرية لها كما رأينا. بعد مأساة الانسان المنبوذ اللااجتماعى ، فكر فى رواية المشاركة التاريخية . وكانت تجربة الحرب حاسمة فى هذا الصدد . ستصور هذه الرواية دائماً حرية ما ، لكنها حرية ترتبط بالمسئولية التاريخية ، لا الميتافيزيقا . ولسوف يلي تكنيك اليوميات التى يكتبها فرد منعزل تكنيك آخر : رواية جماعية تبعث الحياة فى وعى شخصيات متعددة .

حاول سارتر أن يطبق نظريته فى الرواية فى مجموعته **سبل الحرية** ، حيث قدم لنا أيضاً مثالاً لنظريته الفلسفية وما ينبغي أن يكون عليه التزام الأديب .

فى **سن الرشد** L'âge de raison (١٩٤٥) ، تكتشف الحياة مجموعة من المراهقين، والبالغين الذين جرفتهم دوامة الحرب . زمانهم يثقل عليهم ، رغم أنفهم . ومع هذا ، عليهم أن يجدوا حلاً لبعض المشاكل الشخصية البحتة . ونراهم يتوصلون الى ذلك بصعوبة بالغة ، مارين بكل مايمكن أن يرتكبه الشباب من أخطاء . حتى « ماتيو » الذى يكبر المجموعة سناً ، يطرح أسئلة تثير الدهشة ؛ يتساءل فى وقت ما على سبيل المثال : هل يجوز ـ من الناحية الاخلاقية ـ له أن يحث عشيقته على اجهاض نفسها أم لا ؟ كما لا تتوصل واحدة من هذه الشخصيات الى طرح قضايا كنا ننتظرها ، ولا تعى حقاً المسئوليات الملقاة على عاتقها . ومما لاشك فيه أن سارتر الفيلسوف أراد أن يصور لنا هنا الواناً من الوعى المغترب الذى لم يوقظه شىء بعد .

فى **المهلة** (١٩٤٥) Le Sursis ، يتطلع سارتر الى آفاق أوسع وأرحب ، مستخدماً بعض الأساليب الثورية فى التكوين . فلقد أراد أن يعطى لنا صورة كلية للعالم الذى يستعد للحرب ، خلال فترة الهدوء التى تلت اتفاقات ميونيخ . ولجأ لهذا الغرض الى بعض الوسائل التى سبق أن استخدمها دوس باسوس : الخلط بين الأزمنة والأمكنة ، وقوع الأحداث الجماعية والأحداث الفردية فى وقت واحد ، ادخال الشخصيات التاريخية فى الرواية ، مزج الأحداث الواقعية بالخيال . الا أن كل هذا لا يحرك فى القارىء سوى احساس ذهنى بحت ، ولا تستوقفه شخصية بعينها . أما الأحداث والتعليق عليها ، فلقد سبق أن عرفها الناس من الجرائد . ومن ثم نتساءل : أو لم يرد المؤلف أن يبين بالذات أن الحياة الفردية أخلت السبيل للحياة الجماعية ، خلال هذه الفترة الدرامية ؟

فى **اليأس** (١٩٤٩) La Mort dans l'âme ، نلتقى ثانية بماتيو ، بطل **سن الرشد** ، بعد أن جند ، وأصبح محارباً ، رغم معتقداته الأخلاقية والسياسية . فهو يحارب ، ولا يحب الحرب . ومع ذلك ، لايكتفى بأن يكون آلة تخضع للنظام ، بل يعد لكل فعل من أفعاله عدته ، ويفكر فيه طويلاً . كل هذا لكى يدرك أن الحرب التى يشترك فيها « حرب زائفة » ، وأنه هو نفسه تمثال جندى . وينهار كل شىء قبل أن يجد متسعاً من الوقت يؤمن خلاله بما يفعله . وها هنا، يلوح شبح الهزيمة .

ظهرت فى **الغثيان** كلمة سيطرت على مؤلفات سارتر فيما بعد : الحرية . يمكن أن نقول ، بهذه المناسبة ، ان هذه المؤلفات تبدأ عند **الغثيان** وتنتهى عند **سبل الحرية** ، مارة **بالذباب** Les Mouches . يكفى أن نجتاز مرحلة **الغثيان لكى نكتشف سبل الحرية . واذا كان الانسان بلا أساس ، فذلك لأنه أساس نفسه ؛ واذا كان لايجد شيئاً خارجياً يعطيه قيمته، فذلك لأنه قيمة نفسه . واذا كان كل شىء قد تخلى عنه ، فذلك لأنه حر . واذ يجد الانسان نفسه أمام هوة حريته ، سينتابه دوار قلق . لكن عن هذه الحرية ، ينشأ معنى حياته . الحرية : تلك هى الكلمة الخصبة التى تمكننا من مواجهة العالم ومواجهة مصيرنا . يكفى أن نعكس الآية ، وسنرى عندئذ أن ((الحياة تبدأ من الضفة الاخرى لليأس))** ، كما يقول سارتر فى مسرحية **الذباب** .

وفعلاً ، يصرح ماتيو ، بطل **سبل الحرية** ، بأنه قد قرر ان يحمل مسئولية الوجود على عاتقه . تحيا كل شخصية فى هذه الرواية تجربة حريتها ، وتبدو كأنها تتحرك باستمرار نحو مستقبل لا يمكن التنبؤبه . وجدير بالملاحظة أن ما من شىء يثقل على أبطال سارتر ، أو يجبرهم على أن يكونوا هذا بدلاً من ذلك : لا الأوامر الدينية ، ولا تعاليم الأخلاق ، ولاماضيهم ، ولا أهواؤهم ، ولا فكرتهم عن انفسهم ولا وضعهم الاجتماعى . صحيح أنهم أكثر من كائنات مجردة تسبح فى الفضاء . فهم يرتبطون بواقع تاريخي أو نفسى ، أو ثقافى ، معين . لكن موقفهم أبعد مايكون عن الحتمية . بل هو مجال للاختيار الحر . على شخصيات سارتر أن تختار نفسها فى كل لحظة ، لأنها مسئولة عن نفسها . عدم الالتزام يعنى الاختيار . والالتزام يعنى اعادة النظر فى الاختيار ، كل لحظة .

فى الواقع ، أن يتردد الانسان أو يلتزم يعنى انه حر ؛ ولا تختص الحرية بشكل استثنائى للفعل بل هى النسيج الذى يتكون منه الوجود ذاته . هذا هو الموقف الذى يقترحه سارتر ، ومؤداه : تحويل الهزيمة الى نصر . ونظراً لأن الانسان كائن لا جوهر له فانه ، يحظى بحرية الوجود دائماً . واذا استوفى هذا الشرط ، تكشفت له قيم الحياة الاصيلة : المسئولية ، الاختيار ، الخ . . .

ملحوظة أخيرة : ربما كان اشمئزاز شخصيات سارتر وخاصة عجزها عن الرضا بظروف الحياة البيولوجية أول ما يلفت النظر فى رواياته . ويبلغ الاشمئزاز من الجسد ، مثلاً ، ذروته فى الجنس . فى **الغثيان** يبدو العالم قبيحاً لامعقولا من خلال بعض الرموز الجنسية . وللحب عند سارتر رائحة الفضلات دائماً . نجد فى **المهلة** مشهداً خارقاً للعادة يصور فيه المؤلف بعض العجزة الممددين الذين يتبادلون كلمات الحب والحنان فى اللحظة التى يقضون فيها حاجتهم ، كل أمام الآخر ، فى احدى عربات السكك الحديدية . ويرى جايتون بيكون G. Picon أن هذا المشهد مشهد مروع اليم ، وقمة من قمم هذه الرواية ، ولربما كان من اقوى المشاهد التى صورتها الرواية العالمية المعاصرة :

((تأوه شخص بهدوء ، تحت الشمس ؛ كان أحد المرضى الممددين بالقرب من الباب . نهضت الممرضة واتجهت اليه ، متخطية الأجساد . رفع شارل ذراعه الايسر وأدار مرآته بسرعة ؛ التقطت المرآة الممرضة فجأة ؛ كانت منحنية فوق صبى بدين احمر الوجنتين ، مفرطح الاذنين يبدو فى عجلة من أمره . نهضت الممرضة ، وعادت الى مكانها ورآها شارل تفتش فى حقيبتها . ثم واجهتهم ، ممسكة بمبولة بين أصابعها وسألت بصوت عال :

« هل من رغبة لأحدكم ؟ اذا كان لأحدكم رغبة ، فيستحسن أن يقول أثناء توقفنا ، هذا أريح . لا تمنعوا أنفسكم . لا داعي لأن يخجل بعضكم من البعض الآخر . لاوجود هنا لرجال أو نساء ، لاوجود الا لاناس مرضى » .

مرت عليهم بنظراتها الصارمة ، ولم يجب أحد . استولى الصبي البدين على المبولة بنهم وأخفاها تحت غطائه . ضغط شارل بقوة على يد صديقته . كان يكفي أن يرفع صوته ويقول : « انا ، انا لي رغبة في التبول » ؛ مالت المرضة ، وأخذت المبولة ورفعتها . كانت تلمع في الشمس ، يملأها ماء جميل أصفر يرغي . اقتربت المرضة من الباب ، واطلت منه . رأى شارل ظلها على الحاجز ، رآها ترفع ذراعها ، بارزة فوق مستطيل من النور . أمالت المرضة المبولة ، وانفلت منها ظل سائل متلالىء .

قال صوت خفيض : « سيدتي » .

قالت المرضة : « آه ، أخيراً قررت . أنا قادمة » .

سيسلمون الواحد بعد الآخر . ستقاوم النساء مدة أطول من الرجال . ولسوف يشيع هؤلاء رائحة نتنة بالقرب من جاراتهم . هل يجرؤون على الكلام معهن بعد ذلك ؟ «الأنذال» ، قالها شارل لنفسه ، وحدثت جلبة عند مستوى الأرض . ارتفعت النداءات الهامسة الخجلة من كافة الأركان . وتعرف على صوت بعض النساء .

قالت المرضة : «انتظروا ! كل بدوره!» .

« لا وجود الا لاناس مرضى » . يظنون أن كل شيء مباح لهم لأنهم مرضى ، لا رجال ولا نساء ، بل مرضى . كان متألماً ، لكنه كان فخوراً بألمه ؛ لن اسلم : انا رجل . كانت المرضة تذهب من الواحد الى الآخر وتسمع قرقعة حذائها على الألواح . وامتلأت العربة برائحة قوية . وقال وهو يتلوى من الالم :« لن اسلم » .

قال الصوت الأشقر : « سيدتي » .

ظن انه أخطأ السمع ، لكن الصوت ردد في خجل كأنه يغني :

« سيدتي ، سيدتي ! هنا » .

قالت المرضة : « ها أنذا » .

التوت اليد النحيلة الدافئة في يد شارل وأفلتت منها . وسمع شارل قرقعة حذاء . كانت المرضة فوقهم ، انها صارمة ، ضخمة ، ملاك .

قال الصوت متوسلاً : « التفت » . وهمس ثانية : « التفت » .

أدار راسه وود أن يصم اذنيه ويضغط على انفه . وغاصت المرضة ، كأنها سرب هائل من الطيور السوداء ، واظلمت مرآته . قال لنفسه : « انها مريضة » ، لا بد أنها نزعت فراءها ؛ طفت الرائحة على كل شيء لحظة ، و ... ملأت خياشيمه . انها مريضة ، انها مريضة . كان الجلد الأملس الجميل مشدوداً على فقرات سائلة ، على أمعاء متقيحة . وتردد ،

موزعاً بين الاشمئزاز والرغبة الدنسة . وفجأة اقفل أمعاءه كقبضة اليد ، وفقد الاحساس بجسده . انها مريضة . كانت كل الرغبات قد زالت . وشعر أنه نظيف جاف ، كما لو كان قد استرد صحته . مريضة . قال بنبرة حب : « قاومت ما أمكنها ذلك » ... نهضت المرضة ، ونادتها أصوات عديدة تعالت من الطرف الآخر للعربة . لن يناديها . كان يحلق فوق الأرض ، فوقهم ببضع بوصات . لم يك شيئاً . لم يك طفلاً رضيعاً . قال : « لم تتمكن من المقاومة » ، بلهجة حنان جعلت عينيه تدمعان . وكفت هي عن الكلام . لم تجرؤ على الكلام معه . انها خجلة . قال بنبرة حب : « سأحميها » . قف . وقف ، ومال عليها . وتأمل وجهها الجميل الحائر . كانت تلهث قليلاً في الظل . ومد يده ، وتحسس الفراء ، وتقلص الجسد الشاب . لكن شارل القى بيدو واستولى عليها . قاومت اليد ، فجذبها الى جواره ، وضغط عليها بكل قواه ؛ مريضة . وكان ها هنا ، صلباً ، جافاً ، حراً ... سيحميها ..

واذا كان ماتيوفى **سبيل الحرية** يود أن تجهض عشيقته نفسها ، فهو لا يفعل ذلك لأنه يريد ان يظل حراً فحسب ، بل لأنه يمقت الجنس ، ومقت الجنس معناه مقت الحياة . وفى مقام آخر ، عبر سارتر عن هذا الاشمئزاز عندما تخيل شخصيات كثيرة مصابة بالشذوذ الجنسى . قد يتبادر الى الأذهان أنه يصور لنا هذا العالم الدنس لذاته ، لكن ذلك خطأ لان الدنس عنده لا يكتسب معناه الا اذا صحبه الحنين الملح الى البراءة والطهر .

لاتجذبنا الى روايات سارتر احداثها العادية ، ولا شخصياتها التى يصعب التمييز بينها ، ولا اسلوبها المحايد ، ولا معناها النظرى الذى نستخلصه بعد القراءة . انما ترجع عظمة سارتر ككاتب روائى الى أن لديه عالماً يكشف لنا عنه ، عالم خاص به ، يسيطر علينا وسرعان ما نتعرف عليه ، عالم « يشرب الانسان فيه نفسه بلا عطش » ، عالم أبواب الخروج فيه مغلقة وكل شيء فيه زائد عن الحاجة ، والطبيعة فيه كتلة يستحيل التحاور معها ــ شمس كئيبة ، بحر « بارد أسود » ... الخ ــ عالم انقطعت صلته بالعالم الخارجى ، وأصبح أسير حدوده الانسانية الضيقة (٢) . لكن ، لا بد من مخرج . وهل كان يكتب سارتر لولا تأكده من اكتشافه ؟ لا يمكن ان يكون هذا المخرج الحلم او الأمل فى شيء كامن وراء المصير الانسانى ، ولا يمكن أن يكون المأساة ، لأن التمرد ، والصرخة اليائسة لا فاعلية لهما ... انه الحرية . الا أن سارتر لا يحيا الحرية فى عالمه الروائى كما يعيشها فى فكره . فهو يظن أن أبطاله أحرار ، ويظن هؤلاء الأبطال بدورهم أنهم كذلك ، لكننا لا نشعر أن حريتهم تحررهم حقاً ، اذا جاز القول ؛ لقد اجمع النقاد على أن محاولة سارتر الروائية انتهت بالهزيمة . ومع ذلك ، تفوق قيمتها قيمة محاولات كثيرة ناجحة . فهى تشهد حقاً ، بالرغم من طابعها التعليمى ، على مسار المثقفين الفرنسيين ــ ذهنياً كان أم أخلاقياً ــ فى فترة ما من تاريخهم . ولربما احس سارتر نفسه بفشل محاولته ، فابتعد عن الرواية نهائياً ، واتجه الى المسرح ، ليلتقى لقاء مباشراً فعالاً مع أكبر جمهور ممكن .



(٢) كثيراً ما يكون هذا العالم حجرة مغلقة لا تنفتح على الخارج ، ولا تدخل فيها نسمة هواء ويثقل عليها جو كئيب خانق . حجرة بيير فى القصة القصيرة المسماة الحجرة مغلقة النوافذ تضيئها المصابيح الكهربائية دائماً . وحجرة مارسيل تشبه جوف القوقعة . هذا وترمز فكرة الاسر الملحة الى انفصال الانسان عن العالم .

ظهرت **الغريب** L'Etranger عام ١٩٤٢ ، قبل((**اسطورة سيزيف** Le Mythe de Sisyphe))
ــ وهى تعليق ايديولوجىعلى فلسفة العبث أو اللامعقول ــ بقليل،وحاول كاتبها البير كامى أن يجعل
منها مثالاً يدلل به على فلسفة العبث l'absurde لذا ، لاينبغي أن ننظر اليها على أنها مجرد رواية،
وعلينا ، لكى نتذوقها ، أن نبحث وراء الصورعن الفكرة التى تثيرها .

الغريب ، ظاهرياً حكاية كسائر الحكايات فيها شخصيات واحداث ، ولها اطار محدد :
مورسو موظف صغير فى مدينة الجزائر ، يحيا حياة تافهة أمام عيني القارىء ؛ يراه هذا الأخير
وهو يدفن امه ، ويقيم علاقة عاطفية مع مارى ،ويصادق أحد الأشخاص . . . ثم تأتى المأساة :
يقتل مورسو عربياً ، ويحكم عليه بالاعدام . انهاحكاية بسيطة اذن ،لكن عالم العبث يتلخص فيها .

فى**اسطورة سيزيف** ، اكتشف كامى فجأةرتابة الأيام التى تسير آلياً على وتيرة واحدة .
والغريب تعبير بالصور عن هذه الحياة الآلية .هاهو ذا يوم من أيام الآحاد كما يعيشه **مورسو** .
ولنلاحظ أنه اليوم التالى لليوم الذى دفن فيه امه :

« كانت مارى قد ذهبت عندما استيقظت. كانت قد قالت لى انها ذاهبة الى عمتها .
وادركت أن اليوم الأحد ، وتضايقت لذلك :لا احب يوم الأحد . عندئذ تقلبت فى فراشى ،
وبحثت فى الوسادة عن رائحة الملح المتخلفة عن شعر مارى . ونمت حتى العاشرة . دخنت
بعد ذلك بعض السجائر ، وانا نائم ، حتى الثانية عشرة . لم ارغب فى تناول الفداء عند
سيلست كعادتي. ولو انني فعلت لسألوني أسئلة، طبعاً ، وأنا لا احب ذلك . قليت بيضاً وأكلته
بدون خبز ؛ لم يكن عندى خبز وكنت لا اريد الذهاب لشراء شىء منه .

بعد الفداء ، شعرت قليلاً بالملل ، وهمت على وجهى فى الشقة . كانت الشقة مريحة
عندما كانت امى هنا . أما الآن ، فهى كبيرة بالنسبة لى . اضطررت أن انقل مائدة حجرة
الطعام الى غرفتي . ولا أعيش الآن الا فى تلك الغرفة ، بين الكراسى القش الغائرة، والدولاب
ذى المرآة المصفرة ، والسرير النحاس . أماالباقي ، فمهجور . بعد ذلك بقليل ، أخذت
جريدة قديمة وقرأتها لكي أفعل شيئاً ، وقصصت منها اعلاناً عن أملاح «كروشن» الصقته فى كراسة
قديمة أضع فيها الأشياء التي استلطفتها فى الجرائد . غسلت يدى أيضاً . وفى النهاية، أطللت من
الشرفة . . . (يرى مورسو شابين ذاهبين الى دار السينما الواقعة وسط المدينة) . بعد
مرورهما ، خلا الشارع شيئاً فشيئاً ، مع أن العرض قد بدأ على ما أظن . لم يبق فى الشارع
الا أصحاب المحال والقطط . كانت السماء صافية ، خالية من البريق فوق الأشجار التي
تحد الشارع من الجانبين . وعلى الرصيف المواجه لى . أخرج بائع السجائر كرسياً
وجلس عليه . كانت عربات الترام مزدحمة منذ قليل . أما الآن فهي خالية تقريباً . فى
المقهى الصغير المسمى « Chez Pierrot »الواقع الى جوار دكان السجائر ، يكنس
الجرسون نشارة القاعة الخالية . كان اليوم يوم أحد حقاً .

. . . دخنت سيجارتين . ودخلت وأخذت قطعة من الشيكولاتة، وعدت لآكلها امام
النافذة . بعد ذلك بقليل ، غامت السماء ،وظننت أن عاصفة صيفية وشيكة الانطلاق .
لكن الغيوم تبددت شيئاً فشيئاً . الا أن مرورالسحب كان قد خلف فى الشارع وعداً بالمطر
زاد من ظلمته ؛ تأملت السماء فترة طويلة .

... (الآن سجى الليل) اضيئت مصابيح الشارع فجأة ، وشحبت اولى النجوم الصاعدة فى الليل . أحسست أن عينى قد تعبتا من كثرة النظر الى الأرصفة وما تحمله من بشر واضواء . كان البلاط اللزج يلمع تحت ضوء المصابيح ، والترام ينعكس على فترات منتظمة على شعر لامع ، أو ابتسامة ، أو سوار فضى. بعد ذلك بقليل ، عندما قل مرور الترام ، واسودّ الليل فوق الأشجار والمصابيح ، خلا الحى بطريقة غير محسوسة ، حتى عبر أول قط الشارع الخالى مرة اخرى . رأيت عندئذ أن لابد من العشاء ... فذهبت لشراء شىء من الخبز والمكرونة . وطهوت طعامى وأكلته وانا واقف . اردت أن ادخن أيضاً سيجارة أمام النافذة . لكن الهواء كان بارداً الى حد ما . فأغلقت النافذة ، ورأيت وأنا عائد ، فى المرآة ، جزءاً من المائدة تجاورت عليه قطع من الخبز ومصباحى . قلت : ها هوذا يوم من أيام الآحاد قد مر ، ووالدتى قد دفنت ، ولسوف أعود الى عملى ، وأن ما من شىء قد تغير ... » .

هكذا نرى أن وعى مورسو وعى سلبى ، ضجر ، متعب ، وأن أحاسيسه أولية بسيطة : شرب ، أكل ، نوم ، تدخين . ان وعيه لا يعرف الحب ، أو الندم ، أو الفرح ، وهو لا يهتز ، حتى أمام أكثر الأحداث اثارة للانفعالات . لايخرج مورسو عن فتوره ، لا أمام موت امه ، ولا أمام حب مارى . حياته حياة خالية من المعنى – تلك هى قيمتها الأساسية ... لا تتقدم نحو هدف بعينه ، ولا تنتظم حول فكرة بعينها ، بل تسير سيراً آلياً أعمى . ونسيجها تكرار ابدى لبعض الحركات ، وبعض الأفكار التافهة ، وبعض الأحاسيس البدائية . وهكذا يصطدم القارىء بالمصير الانسانى ، بدلاً من أن يجد فى الرواية العزاء والسلوى ، والسبيل الى الهرب من الواقع . ولربما شعر بالاشمئزاز ، لكنه اشمئزاز طيب ، يدفع الوعى الى التحرر .

يخضع مورسو للظروف وتسلسلها ، فيقتل على الشاطىء عربياً لا يعرفه . لقد جاءت جريمته تلك نتيجة لأحداث عارضة – لقاؤه مع صديقه ريمون – ولبعض الأحاسيس التى استسلم لها فى سلبية :

« سرت طويلاً . كنت أرى من بعيد كتلة الصخرة القاتمة الصغيرة ، يحيط بها تراب البحر ، وهالة من النور تخطف الأبصار. كنت افكر فى النبع المنعش وراء الصخرة . كنت اريد العثور مرة اخرى على خرير مائه ، والهرب من الشمس ، والجهد ، وبكاء المرأة . اريد ، أخيراً ، ان أجد الظل والراحة ثانية . لكن ، عندما اقتربت ، رأيت أن الشخص الذى تشاجر معه ريمون قد عاد .

كان بمفرده . كان يرقد على ظهره ، ويداه تحت قفاه ، وجبهته فى ظل الصخرة وجسده كله فى الشمس ، و « بزته » تدخن فى الحر . فوجئت قليلاً . فالقصة انتهت بالنسبة لى ، وجئت الى هنا دون ان افكر فيها . وحالما رآنى ، نهض قليلاً ووضع يده فى جيبه . وامسكت انا ، طبعاً ، بمسدس ريمون تحت سترتى . عندئذ ، مال الى الوراء من جديد ، لكنه لم يخرج يده من جيبه . كنت على بعد عشرة أمتار تقريباً منه . كنت احدس ، من آن لآخر ، نظرته بين جفنيه المغلقين . لكن ، كثيراً ما كانت صورته تتراقص أمام عينى فى الهواء الملتهب . كان صوت الأمواج أكثر خمولاً وأكثر هدوءاً مما كان ساعة الظهيرة . كانت ذات الشمس ، كان ذات الضوء على ذات الرمال الممتدة هنا . كان النهار قد توقف عن التقدم من ساعتين ، أو رسا من ساعتين فى محيط من المعدن الهادر . ومرت فى الافق ،

مركب بخارية صغيرة ، وأحدست نقطتهاالسوداء على حافة نظرتى لأننى ظللت انظر الى العربى .

ظننت أن ماعلي ّ الا أن التفت قليلاً حتىينتهى الأمر . لكن الشاطىء النابض بحرارة الشمس كان يركض ورائى . خطوات ، بضعخطوات نحو النبع . ولم يتحرك الرجل . كان لا يزال بعيداً ، بالرغم من كل هذا ، كان يبدووكأنه يضحك ، ربما بسبب الظلال المتجمعة على وجهه . انتظرت . ووصل لهب الشمسالى وجنتى ، واحسست بقطرات العرق تتجمع فوق حاجبى . كانت ذات الشمسالتى أطلت يوم أن دفنت والدتى ؛ كان جبينى يؤلمنى ، تماماً كما كان فى ذلك اليوم ، كانتعروقه كلها تدق فى آن واحد تحت الجلد . وبسبب هذا اللهب الذى لم احتمله ، تحركتالى الأمام . كنت أعلم أنها حماقة ، واننى لن أهرب من الشمس بخطوى خطوة واحدة . لكنى خطوتها ، خطوة واحدة الى الأمام . وهذه المرة اخرج العربى سكينه ، وقدمها لى فى ضوءالشمس ، دون أن ينهض . تدفق النور على الصلب ، وبدا وكأنه سلاح طويل براق أصابنىفى جبينى . وفى نفس اللحظة ، سال العرق المتجمع فوقحاجبى دفعة واحدة على الجفنين،وغطاهما بغلالة دافئة كثيفة . عميت عيناى وراء هذا الستار ، ستار من الدمع والملح . لم أعد أشعر الا بصنج الشمس على جبينى ، والسيف اللامع المنبثقمن السكين التي لا تزالأمامى . نخر هذا السيف الخارق رموشي ، ونبش عينى المتألمتين.عندئذ ، غاب كل شىء، وجاء البحر بأنفاس ثقيلة ملتهبة . خيل الي ّ أن السماء تفتح على مصراعيها لتمطر ناراً . توتر كيانى كله . وضغطت يدى على المسدس. انطلق العيار ، ولمست بطن المسدس الناعمة . وهنا ، بدأ كل شىء ، فى ضجيج جاف يصم الآذان . نفضت العرق والشمس . وفهمتأننى كنت سبباً فى اختلال توازن النهار والصمت الاستثنائى الذى خيم على شاطىءسعدت عليه . عندئذ أطلقت النار اربع مرات اخرى على جسد بلا حراك ، وكان الرصاصينغرس فيه دون أن يبدو من الأمر شىء . وكانت الرصاصات الأربع دقات سريعة دققتهاعلى باب الشقاء » .

هكذا أطلق مورسو الرصاص ، ومثل امامقضاته ، وهم رجال من أصحاب المبادىء قرروا الحكم على هذا « الغريب » الذى يجهل القيمالتقليدية ،ونسبوا اليه جريمة أساسية فىنظرهم: ليست لديه أية فكرة عن حب الام. وعندما سألهمحاميه : « هل كنت تحب والدتك ؟ » ، لم يجد شيئاً يقوله سوى هذه الكلمات :

« لاشك أننى كنت احب امى . لكن هذالا يعنى شيئاً . فكل المخلوقات الطبيعية تتمنى موت من تحب ، بقدر قد يكثر أو يقل » . وهنا ،قاطعه المحامى وبدا عليه الارتباك .

ولا تكتفى **الغريب** بتصوير الحياة اليوميةتصويراً سينمائياً ، بل تعبر أيضاً عن المجتمع الغيور على المبادىء المتفق عليها ، و « الغريب »الذى لا يخضع لقواعد اللعبة ولا يقبلها . ومورسو انسان غير عادى ، فعلاً ، مادام قد نفض عنهالأكاذيب والآراء المسبقة . لكنه ليس بعد ذلك « **الانسان المتمرد** L'Homme révolté » الذىتحدث عنه كامى فى كتاب لاحق ، لأنه لم يكتشف القيم الحية حقاً . انه مخلوق وحشى ،عراه المؤلف ، وكشف عن بؤسه ، وجعل منه رمزاً للكشف عن الحقيقة . ولكل هذه الأسبابمجتمعة ، يحقد عليه قضاته . وعندما يشعرون انه يهددهم ، يتهمونه دفاعاً عن أنفسهم ؛ ويشعرون بالخطر بالقدر الذى يشعرون به ان

القيم الانسانية الحقة وشيكة الانطلاق . فهم يرون أن مورسو مجرد من الشعور ، ومع ذلك ، له أصدقاء أوفياء ؛ ولا يعرف الحب ، ومع ذلك تحبه امرأة ؛ وغريب على العالم ، ومع ذلك يقدم له العالم باستمرار ايقاعه العظيم الهادىء . أحس اعداؤه بهذه الحياة الحية الوشيكة ، فادركوا أن عليهم لا أن يدافعوا عن مبادئهم فحسب ، بل وأن يرفضوا القيم الحية أيضاً . من الأفضل أن يختاروا جفاف المبادىء و ... الأمان . ومن ثم يصدرون حكمهم باعدام مورسو .

الغريب رواية عبثية اذن ، لكنها لا تظل كذلك حتى النهاية . ذلك أن مورسو يفيق يوماً من نومه اليومي الثقيل وتتفجر ثورته . وفى هذه النقطة من الرواية ، نلمس ثلاث « تيمات » رئيسية : الأمل ، والتمرد ، وحب الحياة .

الأمل شعور يستهوي الانسان الضعيف امام الموت . لذا ، تساءل مورسو ، عندما أحس انه أصبح أسير الحركة الآلية التى ستنقله حتماً من حكم الاعدام الى المقصلة : هل يهرب ، هل يقفز من فوق السور ، هل يغير القانون ؟ عندئذ تشن القوى المعادية آخر هجماتها ، متمثلة فى قسيس السجن الذى يأتى الى مورسو بالأمل الدينى ، يتمرد مورسو ، ويأخذ تمرده شكل سيل من الشتائم ، يجر معه رؤيا مفاجئة لتلك الحقيقة الرهيبة التي سبق ان كشفت عنها **اسطورة سيزيف** : الموت هو اليقين الوحيد . وفى نفس اللحظة ، يتخلص وعيه من أغلاله ، ويرفض مورسو الموت فى الوقت الذى يفرض فيه عليه الموت نفسه . ويرى ببصيرة حادة عبث عالم البشر الزائل لأنه لم يعد جزءاً منه . وبالتالى يتمكن من الحكم على حياته وتبريرها فى آن واحد . لقد القى الموت ضوءاً جديداً على الأمر ، فتساوى كل شيء ، وادرك مورسو انه لم يكن مذنباً عندما مثل أمام قضاته . الانسان اللامعقول انسان برىء :

« ... عندئذ ، انفجر فيَّ شيء ، لا أدرى لماذا . واخذت اصرخ بملء فمي وسببته ، وطلبت منه الا يصلى (القس) . كنت قد امسكت بخناقه ، وصببت عليه كل مافى اعماق قلبى فى طفرات امتزج فيها الفرح بالغضب . كانت تبدو عليه علامات اليقين اليس كذلك ؟ ومع ذلك ، لا يساوى يقينه شعرة من شعر امرأة . لم يكن متأكداً حتى من أنه على قيد الحياة ، مادامت حياته اقرب الى الموت . أما انا ، فكنت أبدو كما لو كانت يداي فارغتين . لكنى كنت واثقاً من نفسى ، واثقاً من كل شيء ، واثقاً أكثر منه ، واثقاً من حياتي ومن ذلك الموت القادم . نعم ، لم يكن لدى الا هذا . لكننى امسكت بهذه الحقيقة ، على الأقل ، بالقدر الذى أمسكت بى به . كنت دائماً على حق ، وما زلت . عشت بهذه الطريقة ، وكان بوسعى أن أعيش بطريقة اخرى . لم افعل هذا الشيء ، بينما فعلت ذاك . ثم ماذا ؟ خيل اليَّ أننى انتظرت دائماً هذه الدقيقة وهذا الفجر الصغير الذى سأبرأ فيه . ما من شيء ، ما من شيء كان له أهمية ، وكنت أعلم تماماً لماذا . وهو أيضاً يعرف لماذا . وتصاعدت ، من أعماق مستقبلى ، طوال هذه الحياة العابثة التى عشتها ، انفاس مبهمة ، عبر سنوات لم تأت بعد ، كانت هذه الأنفاس تسوى عند مرورها كل ما عرض على خلال السنوات التى عشتها . فيم يهمنى موت الآخرين وحب الام ، والحيوات التى تختار ، والمصائر التى تنتخب ، مادام قد اختارنى أنا مصير واحد ، واختار معى مليارات من أصحاب الامتيازات الذين قالوا مثل القس انهم اخوة لى . هل فهم اذن ؟ الجميع أصحاب امتيازات . لم يكن هناك سوى أصحاب الامتيازات . قد يصدر الحكم على الآخرين أيضاً ، ذات يوم . لقد صدر الحكم عليه أيضاً . ما الأهمية اذا اتهم ، واعدم لعدم بكائه اثناء جنازة امه ؟ هل فهم اذن ، هذا المحكوم عليه ... واختنقت اذ صرخت وقلت له كل هذا ... » .

ومكافأة لمورسو على استيقاظ وعيه ،يقدم العالم اليه : عالم المستقبل ، وعالم الماضى . ويشعر « الغريب » أنه على استعدادلأن يعيش كل شىء من جديد :

« اعتقد اننى نمت ، لأننى استيقظتبنجوم فوق وجهى . تصاعدت أصوات الريف حتى بلغت زنزانتى ، وانعشت صدغيّ روائحالليل ، والأرض ، والملح . ودخلت فى سكينة هذا الصيف النائم الرائعة كأنها المد والجزر » .

هكذا يمر مورسو بالمراحل التى مر بهاسيزيف : اختلط أول الأمر بالحركة الآلية العمياء التى تتسم بها الحياة اليومية ، ثم اكتسب حريته ودفض الاستسلام للأمل ، واختار بطريقة غريزية ، أمام الموت ، التمرد لا الانتحار،ونال ، مكافأة له على ذلك ، حياة غنية مليئة بالأحاسيس والاحساس الرائع باللحظة الراهنة .

تمتد « تيمة » الحياة الآلية التي صادفناها فى **الغريب** الى **الطاعون** La Peste (١٩٤٧) ، ثانى روايات كامى الشهيرة . هاهىذى وهران ، شبيهة بمدينة الجزائر فى **الغريب** ، يسكنها اناس يعيشون مثل مورسوحياة آلية تافهة . مامن بريق يلوح فى نوم هؤلاء السكان الثقيل ، مامن صدمة أو حدث يهزقلوبهم . ولا همّ لهم سوى التجارة والربح . يراقب هذه الحياة **تارو** ، الانسان الواعى البصيرالذى اعتنق فلسفة « العبث » وظل لهذا السبب ، « غريباً » على المدينة . ها هو ذايتنزه فى شوارع المدينة، حاملا **اسطورة سيزيف** تحت ابطه ، ويدون فى مذكرته بعض التفاصيلالخالية من المعنى ــ عربات الترام القذرة ، بعض المشاهد الكوميدية البسيطة كذلك العجوزالذى يقف فى شرفة منزله ، ويبصق على القطط بدقة وقوة ــ لكى يظل وعيه يقظاً .

لكن الشر يحل فى مدينة وهران متمثلاً فى الطاعون ، ويغير ملامحها ، وتتحول الدمى البشرية التي تسكنها الى اناس يتألمون ، وتفسحالحياة الآلية المجال للشر والألم . يسلم البشر لحمهم وقلوبهم للطاعون الذى يضربهم بسياطه .والألم هنا جسمانى ومعنوى ايضاً . كان سكان المدينة الموبؤة مثل مورسو تماماً ، نفوساً غافية.لكن وهران اغلقت أبوابها التى دقها الطاعون . وحل عذاب الفرقة : فرقة الزوج عن زوجته ،والأخ عن اخته،والعاشق عن عشيقته . ها هنا، يجد المؤلف مادة اخرى غير تعقيد الحياة اليوميةالدقيق ، يجد الوان الألم المعنوى ، ودرجاته ، وتمزق قلب الانسان الذى ينتظر ، وانطفاالحب شيئاً فشيئاً .

وادراك ألم الآخرين يوقظ الحب والتمردمعاً . الحب والتمرد ثمرة الشر المزدوجة ، لكن لا القلب ولا العقل يبرران الشر . الانسانليس بريئاً ، طبعاً . لكنه يضيف دائماً الى آلام العالم آلاماً اخرى ؛ حتى لو افترضنا زوالالحرب والجرائم يوماً ، حتى لو افترضنا ان الطب والتكنيك يقللان من العبودية ، يبقى موتالأطفال ، الأطفال يموتون ، والله غير موجود . تلك هى صرخة التمرد الأخيرة ، يطلقها دكتور **ريو** أمام جثة أحد الأطفال الذين ماتوا اثر اصابتهم بالطاعون :

« تلوى الطفل من جديد ، كأن شيئاًعضه فى معدته ، وصدرت عنه انة خافتة . ظل مجوفاً هكذا ثوانى طويلة ، وانتابته رجفة،كأن جسده النحيل يميل امام ريح الطاعون العاتية ، ويطقطق اذ تلفحه الحمى بأنفاسهاالمتكررةوعندما هدأت العاصفة ،تراخى قليلاً، وبدا أن الحمى تتراجع وتتركه ، لاهثاً ، على شاطىء رطب مسموم الراحة عليه اشبه

بالموت . وعندما بلغت الطفل الموجة الحارقةلثالث مرة ورفعته قليلاً ، تقوقع وتراجع الى آخر الفراش خوفاً من اللهب الذى يحرقه ،وحرك رأسه فى جنون ، ملقياً بغطائه . واخذت دمعات كبيرة انبثقت تحت الجفنين الملتهبين ،تسيل على وجهه الرصاصي ؛ وفى نهاية الأزمة خارت قواه ، وتقلصت ساقاه النحيلتانذراعاه اللتان ذاب لحمهما بعد ثمان وأربعين ساعة . واتخذ الطفل فى السرير الخرب وضعمصلوب بشع » .

انحنى **تارو** ، ومسح بيده الثقيلة الوجهالصغير المبلل بالدمع والعرق .

هكذا انبثق التمرد ، تلقائياً ، كأنه الجواب الوحيد العادل على ذلك الشيء البغيض .

نجد ، بين شخصيات **الطاعون** ، قساًمرهوباً ، **الأب بانلوه** ، يمثل ، فى مدينة الطاعون الأمل فى الحياة المستقبلة . يلقى **بانلوه** موعظتين ،تلخص احداهما خط السير بين الوعى بانتصار الايمان والوعى بالايمان اليائس .فىالموعظة الاولى،يصور القس الوباء على انه عقاب الهى وفرصة لايمان البشر . من وجهة النظر هذه ، يصبحالشر مسبباً ويدخل فى نظام الكون والأشياء ، ويصبح شيئاً عقلانياً ذا معنى . الموقف الصحيحالذى يجب ان يتخذه الانسان اذن هو الخضوع والاستسلام ، لا التمرد. هذا ويلقى **بانلوه** موعظتهالثانية بعد ان شهد موت الطفل سالف الذكر ، ورآه ؛ عندئذ ، ندرك أن يقينه المجرد قد انهار .صحيح ان فكرة الشر لا زالت تدخل فى النظام ، من وجهة نظره ، أما الشر نفسه فلا ؛ واذ غزاالواقع وعى القس ، حير هذا الأخير ، والقى به فى الجانب المضاد . فانحاز لفكرة عدم خضوعالايمان للعقل اطلاقاً ، وعرف الايمان بانه قبول ما يرفضه العقل قبولاً أعمى . ويموت **بانلوه** بعداصابته بالطاعون ورفضه عون الطب ، يموت يائساً لانه لم يعرف كيف يتمرد . وذلك هوالمعنى الأخير الذى نستخلصه من قصته .

ويطرح كامى فى روايته قضية « الطبيب »من خلال شخصية **دكتور ريو** .. ودكتور ريو طبيب يعالج الأجساد لا الأرواح ، ويهتم بالواقعالمباشر ، بمصير الانسان ، انسان من لحم ودم ، حالياً ، ويرى أن حب الانسان يعنى مداواتهلا انقاذه من أجل حياة مستقبلة مجهولة . ومن ثم ، يختلف عن الأب بانلوه . ان حبه للانسانحب متواضع ينصب على المهام الصغيرة المحسوسة ، ويتمثل فى اداء الفرد لوظيفته اداءأميناً . الطبيب الحقيقى فى نظره ينقل الى مهنته الحقائق التى هضمها : شقاء الانسان ، المصيرالمشترك ، رفض الألم ، والكفاح دوماً من أجل الاقلال منه .

هناك شخصية اخرى ، **تارو** ، سبق أناشرنا اليها ، وتستحق الوقوف عندها لحظة . طالما سمع تارو — ابن وكيل النيابة — أباه يتراقع،ويطالب برؤوس الأحياء من القوم . لذا تركيبت الاسرة وهو فى السابعة عشرة ووهب حياتهلمحاربة فكرة الاعدام . لكن أى السبل يختار ؟ السياسة أولاً ؛ مادام المجتمع — وهو أحد أفراده— هو الذى يصدر حكم الاعدام فليحاربه اذن . وبالتالى ، ينضم **تارو** الى حزب يطالب بحمايةكرامة الانسان . لكنه يكتشف أن الوسيلة التى اختارها تناقض الغاية التي يسعى اليها : فهو يبيح القتل لكى يمنع القتل . ويظن أنه طاهر ، بينما انتقلت اليه العدوى الخبيثة.عندئذ ،ينسحب من مجال العمل السياسى و « ليصنع الآخرون التاريخ » . لن يشفيه سوى الفعل الخاص الفردى فى المدينة الموبوءة ، يكوّن **تارو** فرقاً للانقاذ ، ويصبح ممرضاً ، بل يكاد يكون طبيباً .

يقابل الطاعون الذى يصيب الأجسادطاعون داخلي يلتصق بالروح ، اسمه : الحقد والكذب ، والغرور ، الخ ... يحمله كل انسانفي نفسه ، ولا ينجو منه احد فى العالم وننقل للقارىء هنا اعتراف تارو الذى تناول كامىمن خلاله هذه النقطة :

« هل رايت ابداً رجلاً يقتل رمياًبالرصاص ؟ لا ، طبعاً . لأن ذلك يتم عادة بناء على دعوة ، والجمهور يختار سلفاً . والنتيجةأنك ظللت عند مرحلة الصور والكتب . عصابة وعمود ، ومن بعيد ، بعض الجنود . لكن ،لا ، هل تعلم أن طاقم الرماة يقف على بعد متر ونصف من المحكوم عليه ؟ هل تعلم أنالرماة يركزون على منطقة القلب ، وهم واقفون على هذه المسافة القصيرة ، وأن رصاصاتهمالكبيرة تخلف فيه جرحاً قد يتسع لقبضة اليد ؟ لا ، لا تعلم ذلك ، لأن الحديث لا يدورحول هذه التفاصيل . نوم البشر شيء مقدس اكثر من الحياة ، فى نظر المصابين بالطاعون . ولا ينبغيالحيلولة دون نوم الناس الطيبين... والا كانت قلة ذوق ، والذوق يعنى عدمالاصرار ، ويعلم الكل ذلك . لكننى لم انم نوماً هادئاً منذ ذلك الحين ، وظلت قلة الذوق فىحلقى ، وواصلت الاصرار ، اى التفكير فى الأمر .

عندئذ ، فهمت أننى ظللتمصاباً بالطاعونطوال هذه السنوات التى اعتقدت خلالها أننى اكافح الطاعون بكل جوارحى . وعلمت ،بالذات ، اننى وافقت ، بطريقة غير مباشرة ، على موت آلاف البشر ، بل تسببت فى موتهم عندما اعتقدت أن الأفعال والمبادىء التي أدت اليه حتماً افعال ومبادىء حسنة . لم يتحرجالآخرون للأمر ، فيما يبدو ، على الأقل ، لم يتحدثوا عنه تلقائياً ، أبداً . اما أنا ، فظلحلقى مخنوقاً . كنت معهم ، ومع ذلك كنت وحدى . كانوا يقولون لى عندما اعبّر عنمخاوفى ، ان عليَّ بالتفكير فى الموضوع موضع البحث، ويقدمون لى أسبابا غالباً ما كانتمثيرةليحملونى على قبول مالم أتوصل الى قبوله . لكنىكنتأرد قائلاًانلدىكبار المصابينبالطاعونايضاً ، اولئك الذين يرتدون الثياب الحمراء ، أسباباً وجيهة يسوقونها فى مثل هذه الحالات،واننى لا أستطيع أن أستبعد حججهم ، حتى لو سلمت بالضرورة القصوى والأسباب التىيسوقها صغار المصابين بالطاعون . ولفتوا نظرى الى أن افضل طريقة لتأكيد أن أصحابالثياب الحمراء على حق هى أن أترك لهم حق التصرف فى الاعدام . لكنى قلت لنفسى انالمرء اذا استسلم مرة ، لن يجد سبباً يدعوه للتوقف . ويبدو أن التاريخ قد اثبت أننىعلى حق ... اليوم ، اصيب الكل بجنون القتل ، ولا يجدون أمامهم الا هذا السبيل .

لم يكن التفكير قضيتى أنا ، على كلحال ، بل كانت البومة الحمراء ، تلك المغامرة القذرة التى اخبرت اثناءها افواه قذرة نتنةرجلاً مكبلاً بالأغلال انه سيموت . وسوّت كل شيء فعلاً لكى يموت ، بعد ليال وليالمن الاحتضار ، انتظر خلالها أن يقتل وهو مفتوح العينين . كانت قضيتى الثقب فىالصدر . وقلت لنفسى اننى قد ارفض الى الأبد ان أسوق سبباً واحداً ، واحداً ، اتسمعنى ،يبرر هذه المذبحة المقززة .انتظرت، نعم ، اخترت هذا العمى العنيد ، وانتظرت انتتضح رؤيتى للأمر .

لكنى تغيرت منذ ذلك الحين . أشعربالخجل منذ وقت طويل ، لدرجة الموت ، لأننى كنت قاتلاً انا ايضاً ، ولو من بعيد ،ولو بحسن نية . ومع مرور الوقت ، ادركت فقط أن اولئك الذين كانوا افضل من الآخرينلا يستطيعون ان يمنعوا أنفسهم اليوم من

القتل أو الموافقة عليه ، لأن ذلك كان فى المنطق الذى عاشوا به ، واننا لا نستطيع اتيان حركة واحـدة فى العالم ، دون تعريض الآخـرين للخطر . نعم ظللت خجلاً ، وعلمت اننا جميعاً مصابون بالطاعون ، وفقدت راحة البال . ولازلت ابحث عنها اليوم ، محاولاً فهم الجميع ، وعدم معاداة احد . أعلم فقط انه لابد ان اعمل ما ينبغى عمله للتخلص من الطاعون ، وان هذا هو السبيل الوحيد الى الأمل فى السلام ، أوالموت الحسن ، والى تخفيف آلام الانسـان وانقاذه ، أو الحاق أقل قدر ممكن من الشر به ، على الأقل . لذا قررت أن أرفض كل ما يتسبب فى الموت أو يبرره ، من قريب أو بعيد، سواء أكانت الأسباب وجيهة أم كانت تافهة .

لا يعلّمنى هذا الوباء شيئاً ، اللهم الا انه لا بد من محاربته الى جوارك . اعلم علم اليقين أن كل واحد منا يحمل الطاعون فى نفسه ، لان ما من احد ، لا ، ما من احد يسلم منه ، وان على المرء أن يراقب نفسه باستمرار ، لكى لا ينتهى به الامر ، فى لحظة سهو ، الى التنفس فى وجه الآخرين ونقل العدوى اليهم ، الميكروب شىء طبيعى ، أما الباقى : الصحة ، والنزاهة والنقاء . . . فينتج عن الارادة ، ارادة لا ينبغى ان تتوقف أبداً . . . والانسان الأمين الذى لا ينقل العدوى هو الذى لا يسهو ، ما امكنه ذلك . ولكى لا يسهو أبداً ، عليه أن يتسلح بالارادة . نعم . . . ان يصاب المرء بالطاعون شىء متعب للغاية ، لكن تعبه يزداد اذا أراد ألا يكون كذلك . لذا يبدو الجميع متعبين ، ماداموا قد اصـيبوا جميعاً اليـوم بشىء من الطاعون .

أعلم أن لا قيمة لى فى هذا العالم فى حد ذاته ، واننى حكمت على نفسى بالنفى نهائياً منذ اللحظة التى رفضت فيها القتل . سيصنع الآخرون التاريخ . أعلم أيضاً اننى لا استطيع الحكم على الآخرين ، ظاهرياً، اذ تنقصنى صفة لا بد منها لكى أكون قاتلاً عاقلاً . . . الآن ، أرضى أن أكون أنا ، فلقد تعلمت التواضـع ،أقول فقط ان على هذه الأرض كوارث وضحايا، وان على المرء أن يرفض أن يكون مع الكارثة ،ما أمكنه ذلك . ربما بدا لك الأمر بسيطاً ، ولا أدرى اذا كان كذلك ، لكنى أعلم انه حقيقى . طالما سمعت أفكاراً كادت تصيبنى بالدوار ، وادارت رؤوساً اخـرى وجعلتها توافق على القتل . . . لذا ادركت أن شقاء البشر ناتج عن عدم استخدامهم لغة واضـحة . فلجأت الى الكلام الواضـح ، والفعل الواضح ، لأسلك الطريق القويم . وبالتالى ، اقول ان هنـاك كوارث وضحايا ، لا أكثر ، وأنا احاول أن أكون قاتلاً ، بريئاً ، وما هذا بالأمل الكبير كما ترى.

لا بد ، طبعاً ، من وجود فئة ثالثة ، فئة الأطبـاء الحقيقيين ، لكننا لا نقابل الكثـيرين منهم ، فى الواقع ، وهذا امر عسير بلا شك . لذا قررت أن اقف الي جوار الضحايا ، فى كل مناسبة، للحد من الخسائر . وسط الضحايا، أستطيع على الأقل أن أبحث عن الطريقة التى توصل الى الفئة الثالثة ، اى الى السلام » .

يقابل كفاح الطب ضـد الطاعـون الكفاح الداخلى ضد الشر . ويقول لنا كامى فى النهاية ، ان الطبيب الحقيقى هو الذى ينبثق فعله الداخلى من نفس نزيهة انتصرت على الشر ، الطهر والبراءة أفضل طريقة لمساعدة البشر .

ولا ترجع اهمية كامى الى صفاته الخاصة ككاتب روائى . ذلك ان خياله فقير لدرجة تلفت

النظر ، وسخصياته لا تتمتع بالحياة حقاً . يكفي أن ندقق النظر لكى ندرك أن « الغريب » سرد ، لا رواية ، وان « الطاعون » رمز (٣) . كما أن قكره ليس من ذلك النوع الذى يدهشنا لثرائه، وجدته ودقته، ولا مجال لمقارنته بسارتر فى هذا الصدد .ومع ذلك ، يعتبر كامى كاتباً من أهم كتاب القرن العشرين (٤) ، لأنه بلغ بالاحساس الحديث درجة الكمال الكلاسيكية ، وكان أول من قدم تعبيراً اسطورياً عن الانسان المعاصر .

★★★

وكان من الطبيعى ان يسلك الروائيون الشبان بعد الحرب السبل التى سار فيها كل من سارتر وكامى ، غذى فكرة « اللافائدة à quoi bon? » كل من التجارب الحية ، والملل، والاشمئزاز ، والاحساس بالخسارة ، مؤكداً ماساقه سارتر من آراء فلسفية عن عالم « الأنذال » و « سوء النية » ، وما انتهى اليه كامى من نتائج خاصة بالعبث . وذهب بعض النقاد الى حد الحديث عن « مدرسة وجودية » ، نسبة الى مذهب سارتر المعروف « الوجودية existentialisme » وتحدثوا عن الرواية « السارترية » أي الرواية القائمة على المواقف الخارقة للعادة والتى يتسم الانسان فيها بالكذب ،والجبن ، والخوف .

وحتى لو لم توجد « مدرسة وجودية » بمعنى الكلمة ، فان هناك اتجاهات مشتركة بين الروائيين فى فترة ما بعد الحرب مباشرة ، ويمكن أن نستخلص من مؤلفاتهم نوعاً من الروايات يختلف عن ذلك الذى شاع قبل الحرب .والرواية الوجودية رواية أقرب الى الوثيقة والاعتراف منها الى اى شيء آخر ، تحاول أن تبتعد عن « الأدب » ما أمكن ، والمقصود بالأدب هنا البناء ، ومحاكاة الواقع ، والاهتمام بالكتابة أولاً ، من أجل الاصالة . ولا تهدف هذه الرواية الى الخلق ، بل تهدف الى التعبير ، بل الاتصال ،أياً كان نوعه ، ويمكن أن يتم على مستوى الوعى والجسد . حتى عندما يفقد الانسان كل شيء ،تبقى الغرائز وتبقى الدوافع . كما أن الرواية الوجودية تُعرى الأرواح والأجساد ، ولا تحاول أن تضفى عليها مسحة من جمال ، **نذكر من بين كتاب هذه الرواية بوريس ڤيان Boris Vian ومرجريت دورا M· Duras وچان چينيه J. Genet، لكن سيمون دى بوڤوار S. de Beauvoir ،صديقة سارتر التى شاركته أفكاره الفلسفية، كانت أكثرهم موهبة وأصالة .**

بدات **سيمون دى بوڤوار** حياتها الأدبية برواية **الضيفة** L'Incritée (١٩٤٣) التى جلبت لها الشهرة . تقطع هذه الرواية صلتها بالتحليل النفسى التقليدى ، وتصور شخصيات فى « مواقف » لا تبالى لا بالأخلاق ولا بالتوافق conformisme الذى طالما اتسمت به فى الروايات، تصور الكاتبة هنا نوعاً من النساء لم يقابله القراء من قبل ، تصوره فى سلوكه اليومى ، وفى مواجهة أخطر قضايا الحياة . هاهى ذى فرانسواز ، تتطلع الى السعادة والاحساس

---

(٣) ترمز الطاعون الى المصير الانسانى من ناحية ، والاحداث الجارية آنذاك من ناحية اخرى . وترمز مدينة وهران التى حل فيها البلاء والوباء ، وانطوت على نفسها واغلقت ابوابها على ماساة النفى ، والفراق ، وعلى الاخوة والامل ، الى فرنسا التى راحت ضحية الاحتلال والحرب .

(٤) فاز كامى بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٥٧ .

بالأمان اللذين طالما تطلعت اليهما بنات جنسها . لكنها لا تخفى رغبتها فى تأكيد ذاتها ككائن بشرى ، حر ، مستقل ، اما كسافيير ، « الضيفة » فيمكن ان تعتبر بطلة وجودية تحررت من التوافق البورجوازى ، والتبعية لكل شيء ، وتعيش اللحظة الراهنة وفقاً لغرائزها ، وتدوس قواعد الحياة المشتركة ، بل آداب السلوك ، وتعجب فرنسواز بها ، لكنها ، فى الوقت نفسه ، لا تحتملها وترى فيها وعياً « قاهراً » يطغى على وعيها .

كتبت سيمون دى بوڤوار روايات اخرى لم تلق النجاح الذى لاقته روايتها الاولى ، ولم تسترد مجدها الا عندما كتبت « **المثقفون** Les Mandarins » عام ١٩٥٤ ، حيث نجد بعض المثقفين اليساريين ومناقشة لقضية الالتزام . هل يستطيع المثقف أن يظل كذلك ، أم يتجه الى العمل السياسى ، كأن يصبح شيوعياً ، مثلاً ؟ واذا فعل هل يظل مثقفاً ؟ ترد الكاتبة على هذه الأسئلة بتصويرها شخصيات تسلك سلوكاً معيناً ازاء بعض مواقف الحياة . يختار احد ابطال الرواية العمل السياسى ، لكنه ينتقل من خيبة أمل الى خيبة أمل اخرى ، نظراً لظروف معينة . ويختار آخر تجسيد الوعى الأخلاقى ، لكنه يحنث بيمينه لكى ينقذ المرأة التى يحبها . هكذا اراد كلاهما أن يتحمل مسئولية عصره وقضاياه ، ويلعب الدور الذى يمليه عليه ضميره كمثقف . لكنهما يفشلان ، ولا يبقى أمامهما الا مصير المثقفين المحكوم عليهم بسلطان الكتابة .. وحدودها .

تصور هذه الرواية الصادقة الحارة خيبة أمل المثقفين اليساريين بعد الحرب ، ولا تدافع عن رفض الالتزام ، كما قيل ، بل تهدف الى رسم حدوده . فى نظر المؤلفة ، أن يتحمل المرء مسئوليته كمثقف يعنى خلقه لوضعه هذا فى كل لحظة ، بناء على الاختيار والاحساس بالمسئولية . واللغة التى لجأت اليها لغة اخلاقية وفلسفية أساساً ، لكنها تظل روائية ، بالقدر الذى تدخل به الحياة اليومية فى الجدل الذهنى ، ولقد عرفت سيمون دى بوڤوار كيف توازن بين هذين العنصرين ، ومن ثم كانت تلك النتيجة المرضية التى استحقت عليها جائزة جونكور .

ها هما كاتبان « مثقفان » يتحدثان ـ بعد تحرير البلاد ـ عن الأسباب التى تدفعهما الى الكتابة :

« أشرت عليّ بالفعل ، وجعلنى الفعل أشمئز من الأدب .

ثم اشار هنرى الى الجرسون ، ويكاد ينام وهو واقف امام الخزينة .

ـ كأس اخرى . وأنت ؟ .

رد دوبروى بالايجاب ، واستطرد قائلاً : فسر لى الأمر .

قال هنرى : ما شأن الناس وما افكر فيه أنا ، وما احس به انا ؟ حكاياتى الخاصة لا تهم أحداً ، ولا يصلح التاريخ موضوعاً للروايات .

قال دوبروى : لكل منا حكاياته الخاطئة التى لا تهم احداً : لذلك نجد أنفسنا فى قصص الجار ، واذا عرف كيف يرويها ، أثار اهتمام الجميع فى نهاية الأمر .

قال هنرى : هذا ما ظننته عندما بدأت كتابى ، ورفع كوب البيرة الى شفتيه . لم تكن

لديه رغبة فى تفسير ما يقول ، ونظر الى العجوزين اللذين يلعبان الطاولة على المقعد الأحمر ... بالهدوء هذه القاعة !؟ كذبة اخرى . وبذل شيئاً من الجهد وقال : مما يؤسف له أن العنصر الشخصى فى أى تجربة عبارة عن أخطاء ، وسراب ... وعندما يدرك المرء ذلك ، يفقد الرغبة فى روايته .

قال دوبروى : لا أفهم ماذا تقصد .

فردد هنرى : « لنفرض أنك رأيت أنواراً ، فى الليل ، عند الشاطىء . انها جميلة ، أليس كذلك ؟ لكن ، عندما تدرك أنها تضىء أحياء يموت فيها الناس جوعاً ، تفقد الأنوار شاعريتها ، وتتحول الى خدعة ، ستقول لى يمكن الحديث عن شىء آخر : عن اولئك الذين يموتون جوعاً ، مثلاً ، وفى هذه الحالة ، افضل الحديث عنهم فى مقال أو اجتماع ..

قال دوبروى بنبرة حادة : لن أقول لك ذلك أبداً . تلمع هذه الأنوار من أجل الجميع . بالطبع . يجب أن يأكل الناس أولاً . لكن ، ما فائدة الأكل اذا حذفنا كل الأشياء الصغيرة التى تتمثل فيها بهجة الحياة ..

ـ لنسلم بأن ذلك سيكون له معنى ذات يوم ، ما الآن فتوجد أشياء أهم بكثير .

قال دوبروى : لكن ذلك له معنى ، اليوم ، وما دمنا نعمل حسابه فى حياتنا ، فيجب أن نعمل حسابه فى كتبنا . واضاف ضجراً .. « كأن اليسار محكوم عليه بأدب دعائى على كل كلمة فيه أن تعظ القارىء ؟ » .

قال هنرى : اوه أنا لا أتأثر بهذا النوع من الأدب .

ـ أعرف ذلك . لكنك لا تحاول أن تجرب شيئاً آخر ، مع أن هناك ما يمكن أن يشغلك !!

نظر دوبروى الى هنرى : بالطبع ، اذا تحدثت عن العجب فى معرض حديثى عن هذه الأنوار الصغيرة ونسيت معناها ، صرت نذلاً ، عليك بالحديث عنها بطريقة تختلف عن طريقة اليمين ، دع القارىء يشعر بجمالها وببؤس الأحياء التى تضيئها فى آن واحد . هذا ما ينبغى أن يسعى اليه أدب اليسار ... أن يرينا الأشياء من زاوية جديدة باعادتها الى مكانها الحقيقى ... » .

★ ★ ★

مهد لنشأة الرواية الجديدة كاتب روائى ومسرحى تعتبر مؤلفاته مرحلة هامة من مراحل تطور الرواية الفرنسية المعاصرة . انه صمويل بيكيت الحائز على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٧٠ .

التقط بيكيت الخيط من كل من بروست ، وجويس ، وكافكا مباشرة . ولعله الكاتب الروائى الوحيد الذى بلغ بالمحاولات التى قام بها هؤلاء الرواد أبعد المدى ، وجمعها فى نصوص روائية أبعد ما تكون عن الرواية ، بل تنفى الرواية مما جعل النقاد يطلقون عليها اسم anti-roman .

كانت أول رواية كتبها بيكيت ، مورفى **Murphy** ـ نشرت الطبعة الفرنسية عام

١٩٤٨ ــ ، محاولة لنفى الرواية ، مع أنها اكثررواياته ميلاً الى « الأدب » واستخدم فيها كل الوسائل التى يمكن ان تبدد الوهم ، وغير طريقةالسرد ، والرواية وتناول الشـخصيات . ومع هذا ، نلمس وجود كل هذه العناصر فى الرواية . ولسوف نرى أن بيكيت قطع شوطاً طويلاً بين اولى رواياته هذه وآخرها .

مورفى قصة الهرب واللجوء ، قصة سَعْيٍ . . . بطلها « ايرلندى منفى » فى لندن بحثاً عن عمل لكى يرضى المراة التى يحبها ، بينما تبحثعنه باقى شخصيات الروايـة . لكن **مورفى** يظل بعيداً . . . بعيداً عمن يطاردونه ، بعيداً عن المدن،بعيداً عن أي عمل انســانى . ويلفظه المجتمع لعجزه عن العمل . لكنه فى النهاية ، يجد سبيله : حارس فى مستشفى الأمراض العقلية ، حيـث يبدو ، لأول وهلة ، انه وجد السعادة . وسرعانما يموت منتحراً فى ذلك المكان الذى ظنه ملجأ . وتحرق جثتـه ، ويوضـع الرماد المتخلف عنالحريق فى لفافه يتقاذفها المارة ، قبل أن تزال قبل الفجر ، مع نشارة الخشب والبيرة واعقابالسجائر الخ . . . ومورفى هو الوحيد ، بين أبطال بيكيت ، الذى يبلغ الهدف : النهاية . . . والراحة.

وفى **وات** Watt ــ نشرت الطبعة الفرنسيةعام ١٩٦٨ ــ لا يبعث مورفى من رماده ، بل نجد شخصاً يسلك طريق الآلام لكى يصل الى « آخرالخط » ، يسلك طريقاً ملتوياً لا نهاية له ، وكأنه يصعد جبل الجولجوتا ، بين الجماهير الايرلندية،والأصدقاء المخلصين ، والوجـوه التى شـوهها الحقد ، والأفواه الفاغرة أمام مشهد الرجم والذل . . . يبحث **وات** عن عمل اثناء سيره . ويصل الى منزل كنوت الذى يطلب خادماً آخر . وهناك ،يقول له سلفه « كل شيء » فى خمس وعشرين صفحة مليئة بالكلام العاقل المنطقى . ويسـتقر**وات** . ويبدأ بينه ــ وات = مـاذا = what ? وبين كنوت ــ كنوت = not = لا ــ حـواريطرح فيـه وات الأسـئلة ، ويقدم كنوت ذات الاجابة . لكن كنوت يستغنى عن وات ، ويعودهذا الأخير الى طريق الآلام ويصل الى منزل صغير ضائع وسط الحقول، حيث يظهر فى شكل المسيحلأخيه ــ ربما ــ سام الذى يتولى السرد : « التفت (وات) واعتزم الرحيل كما جـاء ورايت وجهه والجزء الأمامى من جسـمه كله . كان وجهـه ملطخاً بالدم ، وكذا يداه . كان راسـه ملآنابالشوك » . لكن وات لم يضيع كل شيء . ها هو ذا يواصل طريقه ويبلغ المحطة ، ويطلب الجلوس فى قاعةالانتظار ، واذ يبلغها ، يفقد توازنهوينهار . وعندما يثوب الى رشده ، يبحث عن قبعته ، رمزكرامته ، ويخرج الى فناء المحطة . وهنـا يقع مشهد خارق للعادة يصور فلسفة وات ، ولربماصور فلسفة بيكيت كلها :

« قال مستر كوكس : من هو ؟

قال مستر والر : وماذا يريد ؟؟

قالت ليدى ماكان : تكلم .

ووقف وات امام الشـباك ، وحط حمله ثانية ، ودق النافذة الخشبية الصغيرة :

قال مستر جورمان : اذهب واسأله عما يريد .

وحالما راى وات راساً قال : اعطنى تذكرة من فضلك .

صاح مستر نولان : يريد تذكرة .

قال مستر جورمان : تذكرة لأين ؟

قال مستر نولان : لأين ؟

قال وات : لآخر الخط .

صاح مستر نولان : يريد تذكرة لآخرالخط .

قالت ليدى ماكان : اابيض هو ؟

قال مستر جورمان : اي خط ؟

قال مستر نولان : اي آخر خط ؟

لم يجب وات .

قال مستر نولان : آخــره المربع ، امآخره المستدير ؟

فكر وات لحظة ، ثم قال : اقرب آخرخط .. » .

هكذا تنتهى وات بحوار درامى وفلســفىخالص بين وات والجمهور . بيَّن بيكيت فى هذه الروايــة ضرورة الكلام وعبثه ، ضرورة التفكيروعبثه ، ضرورة الاتصال واستحالته . لم يعد هناك شيء يتعلمه وات من الحياة ، لذا نراه علىاســتعداد لان يقطع تذكرة لآخــر الخط . وما اسطورة « آخر الخط » اذا جاز القــــول ، الااسطورة الخط الدائرى الذى يلف ، ويلف ... الى مالا نهاية .

ويعتبر بيكيت فترة ما بين ١٩٤٧ و ١٩٤٩ـ وهى الفترة التى كتب خلالها ثلاثيته : **مولوى** Molloy **ومالون يموت** Malone meurt **وما لايسمى** L'Innom mable ـ من أخصب فترات حياته ككاتب روائى مبدع . فلقد كفَّ خلالها ، بالفعل،عن ملاحظة شخصياته ، واشترك فى الأداء ، كما فعل هاملت فى خاتمــة مسرحية شكســــبير .وعندئذ ، اختار الكتابة بصيغة المتكلم : « أنا » . ومن ثم وضع قناعاً على وجه الشخصية، وكشفعنه فى الوقت نفسه . وضاع « الأنا » وســط التعقيد والخلط . وكلما حاول تعريف نفسه ،قلت معرفته لنفسه . كل هذا فى الوقت الذى اخذت الأجساد فيه تتحلل : كان **مورفى** نشطاً الىحد ما ، لكن **وات** عاجز ، أما **مولوى** فيحتاج فى تنقله الى عكاز ، ثم الى دراجة .

تتكون **مولوى** من فترتين تمتد اولاهما منالربيع الى الشتاء ، ويقوم خلالها مولوى بالرحلة التى تنتهى به الى حجرة امه ، حيث تبدأ القصةفى الماضى ، وتروى ثانيتهمــا بحــث موران عن مولوى . يركب موران أيضاً دراجته ، وتزدادآلامه كلما ثبت أن بحثه لا يجدى ، وينتهى الى اليأس أيضــاً . الذهاب الى الام ، العثور علىالحجرة الأصــــلية ، الحجرة الام حيــث تبدأ القصة ، ذلك هو الموضوع الحقيقى **لمولوى** لكن ،لا يكاد مولوى ينتهى من رحلته حتى يذهب موران للبحث عنه ، ويســـلك نفس الطــريق ، ويقومبنفس الرحلة ، ويتخطى نفس العقبات ، وينتهى الى نفس المرفأ ، ولا نفرق فى النهاية بين مولوىوموران . كذلك ينتهى الكاتب الى الخلط بين الأزمنة المختلفة : « انتصف الليل الآن . يلسعالمطر الزجاج بسياطه ، لم ينتصف الليل بعد ، لا يسقط المطر » .

تنتهى مولوى عندما يبلغ مولوى ومــورانحجرة الام . **وتبدأ مالــون يموت** حيــث انتهت **مولوى** . ينتظر مالون فى حجرته . لم يبق له الاالكلام ، والعزلة ، والجمود . حتى وجوده أصبح

مشكوكاً فيه . أما عالمه الضـــيق فيقتصر على الأشياء ، والحجرة التى يسكن فيها . لم يكتف بيكيـــت بهذا ، بل بلغ بالكلام نقطة اللاعودة . فالشخصية هنا فى سبيلها الى الاقتصار على الموت فقط .

ينتظر مالون الموت . ولكى يتغلب على الملل ، يروى لنفسه قصصاً تافهة يخلط بينها ، وينقلب نظامها :

« كنت اتحدث اذن عن الهوى البسيط ، واوشك ان أقول ، على ما اظن ، انه يستحسن ان اكتفى به بدلاً من الاسترسال فى تلك الحكايات التى قد تجعل المرء يموت وهو واقف لفرط الحياة او فرط الموت . هذا اذا كان الأمـر متعلقاً بذلك ، وأعتقد انه كذلك ، لأنه لم يتعلق ابداً بأى شىء آخـر ، فيما اذكر . لكنى قد اعجز عن ان اقول الآن ما هو الموضوع بالضبط . الحياة والموت ، كلمتان مبهمتان . لا بد انه كان لى راى فى هذا الشأن ، عندما بدأت والا لما بدأت ، والتزمت الهدوء ، واستسلمت للملل ، ولعبت بالمخاريط والاسطوانات مثلاً . . . لكن فكرتى البسيطة خرجت من رأسى . لا بأس ، خطرت لى فكرة اخرى تواً . ربما كانت نفس الفكرة . فكثيراً ما تتشـــابه الأفكار ، عندمـــا نعرفها . الميلاد ، تلك هى فكرتى الآن ، أي العيش فترة تكفى لمعرفة غاز الكربـون ، ثم الشكر . لطالما حلمت بها فى الواقع . حبال كثيرة ، ولا سهم واحد ، ابداً . لا حاجة الى الذاكرة . نعم ، أنا الآن جنين عجوز ، عاجز ، شائب ، وامى منهكة القوى ، افسدتها فماتت، ولسوف تلد عن طريق الغنغرينة . وربما اشترك ابى ايضاً فى الحفل . سانطلق مســـتهلاً بين العظام ، على العموم لن استهل ، لا داعى . كم من القصص رويتها لنفسى ، قائلاً : هاهى ذى اسطورتى ، اننى امسك بها . وما الذى تغير حتى اثور بهذه الطريقة ؟ لا ، فلنقلها ، لن اولد ابداً ، وبالتالى ، لن أموت ابداً ، هذا افضل . . . ومع ذلك ، يخيل الىَّ اننى ولدت ، واننى عشت طويلاً ، والتقيت بجاكسون ، وهمت على وجهى فى المدن ، والغابات ، والصحارى ، واننى عشت طويلاً على شـــواطىء البحار ، باكياً ، امام الجزر واشباه الجزر ، حيث كانت تتلألأ ، ليلاً ، أنوار البشر الصغيرة الصفراء ، وتشتعل طوال الليل النيران البيضاء العظيمة أو النيران ذات الألوان الزاهية التى كانت تأتى الى الكهوف التى ســـعدت فيها وانا نائم على الرمال ، فى ظل الصخور ، فى رائحة الأعشاب والصـــخرة المبتلة ، اسمع صـــوت الريح ، وتلســـعنى الأمـــواج بالزبد ، أو تتنهد على الشاطىء ولا تكاد تخدش الزلط . لا ، لست ســـعيداً ، ابداً ، لكنى أتمنى الا ينتهى الليل ابداً ، والا يعـــود اليـــوم الذى يجعل البشر يقولون : هيـــا ، الحيـــــاة تمضى ، لا بد من الاستفادة منها . على كل ، لا يهم أن اولد ام لا ، أن اعيش أم لا ، أن أموت أم أحتضر . فقط ، سأفعل ما فعلته دائماً ، ما دمت أجهل ما افعله ، ومن أنا ، ومن أين أنا ، وما اذا كنت أم لا ، ساحاول ان أجد ، مهما قلت ، مخلوقاً صغيراً على شاكلتى ، أحمله بين ذراعى . واذا وجدت انه ناقص أو انه كثير الشـــبه بى ، سآكله ، ثم اصير وحيداً شقياً ، فترة ، لا ادرى ما هى صلاتى ولمن اصلى » .

وفى **ما لا يســـمى** ، يتم التحول ، يتحـــول الانسان الى صوت ، صوت الراوى الذى يختلط هنا بالمؤلف . ويتهم هذا الأخير نفســـه بالكلام لاخفاء قصته الخاصة ، بينما هى الوحيدة التى تستحق الرواية . عرف « الأنا » فى **ما لا يسمى** مآسى الشـــخصيات التى ســـبقته فى الروايات الاخرى ، لكنه راض لأنه ارتاح ، اخيراً ؛ ويحاول الراوى أن يسمى نفسه مرتين : أولاً ماهود ، ثم وورم . يحاكى صاحب الاسم الأول الاحتفالات البسيطة التى تزخر بها الحياة اليومية ، بينما

يحاول صاحب الاسم الثانى تسمية الأشـــياءبأسمائها . لكن عبثاً يحاول . ولا يبقى الا الكلام . يهدم نفسه فى النهاية ، ويقف مكانك سر ، ويعيدنفسه ، وينهار ، ويزل . . . ويحترق كل شيء أو يكاد .

لكن بيكيت لم يقف عند هذا الحد ، بل بلغبتدهور الكلام مداه . ففى **كيف** Comment c'est? (١٩٦١) يتحول الانســـــان الى كائن بدائى ،يختلط بالوحل الذى يجر نفسه فيه ، ولا يأتى البه العالم الا بأصوات غامضة لا معنى لها ، ولاينطق هو أيضاً الا بكلمات مفككة ، مجرد أصوات . . . ها هو ذا الصوت يحاول فى الجزء الثالث أنيثبت دقائق من وجود لم يعد سوى مجموعة من الانفاس :

« كيس أخيراً . لون الوحل فى الوحل . قل بسرعة انه كيس بلون الوسط . لقد اتخذ هذا اللون . كان له دائماً هذا اللون أم ذاك ،لا تبحث عن شيء آخر . وهل يمكن أن يكون شيء آخر أشباء كثيرة . قل كيس (Sac) .أول كلمة قديمة جاءت حرف(C) فى نهايتها لا تبحث عن كلماتاخرى . قد ينمحى كل شيء . كيس سيسير ، كل شيء على ما يرام . الكلمة الشيء فى هذه الأشـياء الممكنة فى هذا العالملا يحتمل الا قليلاً . نعم عالم هل يتمنى المرء اكثر من هذا . شيء ممكن فلتر شيئاً ممكناًوتسمه فلتسمه وتره كفى راحة ساعود مجبراً ذات يوم .

كف عن اللهث . قل ماذا تسمع وترى . ذراع بلون الوحل يخرج من الكبس بسرعة . قل ذراع ، ثم آخر ، قل ذراع آخر ، فلترهمشدوداً ممدوداً كأنه قصير بحيث لا يصل . أضف هذه المرة يداً واصابع ممدودة مفرودةواظافر وحشية قل انظر الى كل هذا .

جسد" ؟ ما الأهمية ؟ قل جسد ولترجسداً ظهره كله أبيض أصلاً . بضع بقع ظلت فاتحة اللون .لون الشعر الرمادى لا زال ينبتبما فيه الكفاية . رأس ؟ قل راس . اذا رايت راساً رأيتكلشيء . كل ما يمكن كيس زاد .جسد باكمله حي . نعم يحيا كف عن اللهث فلتكف عناللهث عشر ثوان خمس عشرة ثانية ،اسمعهذا النفس دليل الحياة اسمعه ، قل قل اسمعه حسن فليزدد اللهث .

هذا كل ما فى الأمر لن أسمع شيئاً بعدذلك لن أرى شيئاً بعد ذلك اذا كان لا بد لكى انتهى من الأمر من بضع كلمات قديمة . لا بدمن كلمات اخرى أحدث . قليـــــل من أيـــام « بيم » . الجزء الثانى . انتهت هذه الكلمات . لم تكن أبداً ، لكنها قديمة . زمان هائل هذا الصـــوت ، هذه الأصـــوات ، كأن كل الرياحتحملها لكن ما من نفس واحد . زمـــان قديم آخر أحدث قليلا . كف عن اللهث فلنتته عشرتوان خمس عشرة ثانية ، بضع كلمات قديمة من هنا وهناك أضف بعضها الى البعض الآخر كوّن جملا .

بضع صور قديمة هى هى دائماً لم يعدهنـــاك لـــون أزرق انتهى الأزرق لم يكن أبداً الكيس الذراعان الجسد الوحل الشعر الأسودالأظافر كل ما يحيا كل هذا .

صوتى اذا شئت أخيراً عاد . صـــــوتعائد أخيراً فى فمى ، فمى اذا شئت صوت . أخيراً فى الظـــلام الوحـــل لا يمكن تخيل هذهاللحظات . . . » .

قطع بيكيت صلته نهائياً بالرواية التقليدية ــ وهنا نلمس تأثير الحرب عليه بوضوح ــ وابتعدت رواياته عن الرواية ، واقتربت من السرد على طريقة كافكا ، واستبدلت بالأحداث المواقف .

بدأ بيكيت بفكرة « السعي » ثم انتقل الى فكرة الهيام على الوجه ، ومنها الى الانتظار أو الاحتضار أو حتى الموت ، ولا يعرف أبطاله ما اذا كان هذا الأخير قد جاء أم لا . فى الوقت نفسه ، أخذت الأماكن التى تدور فيها أحداث الرواية تضيق شيئاً فشيئاً : رأينا أولاً الرمال والشاطىء فى **مولوى** ، ثم كانت الحجرة ، وكان السرير ... الخ ، والشخصية ذاتها ظلت تتشوه جسمانياً : مرضت ، ثم اصبحت ذات عاهة ثم شلت ، ثم تحولت الى حطام بشرى ، ثم الى رأس ، ثم الى فم ... كما اصبح الخيال شيئاً فشيئاً الموضوع الحقيقى لهذه الروايات . لكن صوت المتكلم ينفيه ويرفضه ، ويرغب فى الحديث عن الشىء الوحيد الهام فى نظره ، الا وهو موقف الانسان فى مواجهة الموت . ذلك لأن الكلام هو المخرج الوحيد ، وان لم يكن كذلك ، لان المخلوقات التى القى بها فى عالم بيكيت ، رغم ارادتها ، مجبرة عليه على كل حال . وسواء كانت الشخصية تحتضر ، أو كانت قد ماتت ، لا تبقى لها الا « رواية الحكايات » . وعندئذ تتكلم عن بؤسها وميلادها ، ووجودها التافه ، واحتضارها . احياناً ، تنتهى الرواية بموت الصوت ــ **مالون يموت** ــ واحياناً يزداد الأمر هولاً ، فلا يأتى الموت .

تصور روايات بيكيت حركة معينة تنقلنا من الكلمة الى الصمت ومن الحياة الى الموت وبين هاتين النقطتين ، ننتقل من الانسانية العادية الى اللا انسانية ، مارين بكافة ألوان الانحطاط التى يمكن أن يعرفها البشر . وفى النهاية ، لا يبقى الا العدم .

سؤال أخير : هل تعتبر روايات بيكيت ثورة على الانسان والعالم ؟ بلا شك . ففيها يفقد العالم مظاهره شيئاً فشيئاً ، ويتحول الى زنزانة منعزلة فى المكان مجردة من الزمان ، تسبح فى ضوء حائر . أما ساكن هذا العالم فانسان عاجز ، غالباً ما يكون أصم أو أبكم أو أعمى ، وسرعان ما يتحول الى مجرد كائن ، الى اسطورة للكينونة .

والكلام عند بيكيت على شاكلة هذا العالم وهذا الانسان . يصبح هذا الخلاق الأعظم عاملاً هداما . يعترض بيكيت على الكلمات التى تتساوى فى خلوها من المعنى ويصحب هذا الاعتراض اعتراض على المؤلفات ذاتها . اذ يحكم على ابطال بيكيت بالكلام بحيث ينشغلون بنفى ما اكدوه تواً . ويقولون « لا » و « نعم » فى آن واحد . واذا لم يكن من الكلام بد ، فليتكلم المرء لكى لا يقول شيئاً على الأقل . وقد نظن ان بيكيت لم يقل شيئاً ، لكن ما من كلمة تبدو لنا جوهرية ككلمته .



(٣)

« الرواية الجديدة » لحظة من تاريخ الأدب الروائى أكثر منها حركة أدبية . ففى ما بين ١٩٣٥ و ١٩٥٨ ، ظهر روائيون جدد أحس النقاد باهميتهم ، وحاولوا جمعهم تحت اسم مشترك . اطلقوا عليهم فى بادىء الامر اسم « روائيى منتصف الليل Romanciers de Miniuit » نسبة الى

دار النشر التي تولت نشر جزء أو كل من مؤلفاتهم . ثم سموهم « مدرسة النظر école du regard » ، وفي النهاية ، صارت الغلبة لعبارة « الرواية الجديدة » .

انها عبارة خاطئة اذن ، مادامت لا تدل على مدرسة أو جماعة بعينها ، لكنها أكدت ، على الأقل ، رغبة اشترك فيها هؤلاء الكتاب ، رغبة في البحث والتجديد . ولقد بدا هذا البحث جديداً بالقدر الذى عاصر به بعث الرواية التقليدية .

قرر كل من **ميشيل بيتور** M. Butor **والان روب ـ جرييه** A. Robbe-Grillet **وناتالى ساروت** N. Sarraute أن الرواية التقليدية تحتضر ، بادئين من بعض الأعمال المتفرقة التى حاولت تلقائياً أن تعبر عن رؤيا « اخرى » للعالم ، واتخذوا ذات المواقف من الرواية التقليدية ، وعبروا عن ذات النوايا ، والتقت ابحاثهم عند نقطة واحدة . وسرعان ما اختلط عندهم الوعى بعدم ملاءمة الأشكال الموروثة للتعبير عن واقع قد تغير ، والرغبة فى مواصلة تحول الأشكال الكامنة عند أسلافهم ، ومنح الرواية قوانين خاصة لا تضطرها الى مواجهة الواقع . ويمكن ان نقول من وجهة النظر هذه انهم من دعاة الشكل formalistes .

نلمس بين الروائيين الجدد قرابة قال عنها أحد النقاد انها « سلبية » . فهم لا يشتركون فى الهدف ، لكنهم يشتركون فى الرفض . وأول العناصر المرفوضة وأهمها : الشخصية والقصة .
أكد روب ـ جرييه ذلك ، وان كان محور رواياته دائماً حادثة : يحدث شيء ما لشخص ما . بعبارة ادق ، يرفض الروائيون الجدد فكرة معينة عن الشخصية والقصة . واذا كانوا قد لجأوا الى هذين العنصرين ، فلأن النقد التقليدى عودنا على أن نرى فيهما أساس السرد . ويعنى روب ـ جرييه واصدقاؤه أن الفكرة التقليدية عن الشخصية والقصة ترتبط بمصير الانسان ورؤياه الاجتماعية ، وأن هذه الرؤيا التى خلفها بلزاك Balzac وروائيو القرن التاسع عشر قد صارت قديمة بالية . لكن كيف يتم التخلص من الشخصية ؟ هنا ، اختلفت الآراء والاتجاهات ؛ توجد ، فى الواقع ، طريقتان للتخلص منها : تتلخص الطريقة الاولى فى استبعادها بكل بساطة . أما الثانية ، فتطالبها بالتهام نفسها . واختار روب ـ جرييه الطريقة الاولى ، بينما اتجه بيكيت الى الطريقة الثانية كما رأينا . فى الحالة الاولى ، يكسب العالم الخارجى مافقده الانسان من أهمية ، ويصبح عالماً جامداً ، قاسياً ، لا ينفذ اليه أحد ، عالم يكتفى الانسان بالنظر اليه ، والأشياء فيه ليست ملكاً للشخصيات ، بل العكس صحيح . اما فى الحالة الثانية ، فيتحطم العالم الخارجى ، ويصبح ذريعة للوعى ولا يجد ما يرتكن اليه ، لا فى الخارج ولا فى الداخل ، ويجر فى سقطته تلك الشخصية التى أصبحت عاجزة عن تحديد موقفها منه .

وخضعت القصة لتحول مماثل ، فجعل منها الروائيون مجرد حادثة فقدت السند الذى كانت تجده فى نوايا المؤلف فيما مضى . وقد تختفى تماماً مثلما فى رواية روب ـ جرييه **الغيرة** La ~~Jaboisie~~ ، أو تصبح حركة خالصة أو اكتشافاً بطيئاً لعالم يستيقظ من غفوته . على سبيل المثال ، تتطور رواية **كلود سيمون** C. Simon **الريح** Le Vent وفقاً لحادثة من الطراز التقليدى ، ينفيها المؤلف فى كل صفحة ، لأن غايته الأساسية بناء روايته ابتداء من هذا النفى وبناء عليه .

ويترتب على رفض الشخصية والقصة رفض القيم السيكولوجية ، واخلاقية ، والايديولوجية . فلقد تخلص الروائيون الجدد من أخلاقيات الأمس وايديولوجياته ، ماركسية كانت أو مسيحية أو لادينية ، وخلصوا الانسان من كافة القيم ، أخلاقية كانت أو اجتماعية أو فلسفية ، خلصوه من القناع الذى ألبسه اياه الروائيون حتى القرن العشرين . واستبدلوا بكل هذا قيمتين أساسيتين هما الصراحة واللامعقول . لم تعد هناك موضوعات مباحة واخرى محرمة ، لم تعد هناك موضوعات لائقة واخرى غير لائقة . الانسان فى « الرواية الجديدة » يتحدث بصراحة عن كل شىء : الدين والسياسية ، والسلطة والأخلاق والخجل وأسرار الدولة والعائلة . لم تعد هناك حصون منيعة لايدخل الكاتب الروائى اليها .

تعمل « الرواية الجديدة » على احياء أصالة الوجود الفردى ، فى حين كانت تعمد الأساليب القديمة الى وصف تصرفات الشخصية وتفسير طباعها ، ومن ثم لم يكن ليتسنى لها تصوير تجربة الانسان الحقة . كانت الرواية القديمة تضفى على الحياة الداخلية تماسكاً ووضوحاً يتنافيان مع الواقع ، أما الرواية الجديدة فتتميز برغبتها فى النظام . وهى لاتشعر أن هناك سبباً لوجودها الا اذا فرضت اسلوباً معيناً على واقع غير منظم أساساً . وبدلاً من ان تحاكى الواقع تناقضه وتعمل على الهرب من نقله كما هو ، أياً كان الدرب الذى تسير فيه . وما يظنه قارؤها انه اخلال بالنظام والوضوح ، ماهو الا النظام والوضوح بعينه . هكذا يفهم الروائيون الجدد التصوير الحقيقى للواقع . ويتسم تصوير الواقع من حيث الشكل بالبساطة والموضوعية فى النظرة واللهجة . ولايتدخل المؤلف فى السرد مباشرة ، ولايقدم رؤيا مباشره للعالم ، بل يحاول أن يوحد بينها وبين مادة الرواية ذاتها . ولاتعنى كلمة الموضوعية هنا أن الكاتب الروائى ينظر الى شخصياته من زاوية تباعد بينه وبينها كما كان يفعل الروائيون فى الماضى ، بل تعنى أن الكاتب يحاول أن يكون الشخصية ذاتها ، وان يتحد معها ذاتياً ، وأن يمحو دوره بازائها كمؤلف يوجهها كما يشاء .

وكما اشاعت الرواية الجديدة الاضطراب فى العلاقة بين القارىء والكاتب ، اختفت الثقة السلبية القائمة على الاتحاد الذاتى التى كانت تربط القارىء بالشخصية الروائية ، وحل محلها موقف انتقادى خلاق . لم يعد على القارىء أن يتحد مع الكاتب الروائى ويتابع بحثه . **تقول ناتالى ساروت فى هذا الصدد :** «اذا أراد القارىء أن يحدد ماهية الشخصيات فعليه بالتعرف عليها فى الحال ، من الداخل ، شأنه شأن المؤلف تماماً ، عن طريق علامات لا تتكشف له الا اذا تخلى عن عاداته المريحة ، وغاص فيها بعيداً كما يغوص فيها المؤلف ، وجعل من رؤيا هذا الأخير رؤياه ؛ هذا بدلاً من الاسترشاد بالعلامات التى تقدمها عادات الحياة اليومية لكسله وعجلته » . **ويقول روب ــ جرييه :** « بدلاً من أن يهمل المؤلف القارىء ، يصرح اليوم بحاجته المطلقة الى عونه الفعال ، الواعى ، الخلاق . لم يعد يطالبه بتقبل عالم مكتمل ، جاهز ، ملآن ، مقفل على نفسه ، بل يطالبه بالمشاركة فى عملية الابداع ، والخلق الفنى ، واذ يخلق العمل الفنى بدوره ، يخلق العالم ، ويتعلم كيف يخلق حياته الخاصة » . **أما بيتور فيقول :** « فى البداية وجد « النحو grammaire » ، وعلى المرء أن يتعلمه ، ويتعلم القراءة فى الصفحات الاولى » .

يرتبط هذا الدور الايجابى الفعال المطالب به القارىء بقضية الفهم والتفسير مباشرة ، وطالما قيل عن الرواية الجديدة انها غامضة بحيث يتعذر فهمها أو يستحيل . لننظر الى القضية من وجهة نظر المؤلف أولاً تحولت « **الرواية الجديدة** » شيئاً فشيئاً الى موضوع للبحث ــ كما قلنا ــ

لاموضوع للفهم . اعتاد الروائيون فى الماضى سردقصة تبدو وكأنها جزء متجمد من الزمان . لذا لجأوا الى الفعل الماضى ، لا المضارع . بينما تروى لنا « الرواية الجديدة » قصة فى سبيلها الى الحدوث ، وتبنى أحداثها أمام أعيننا ، وتصور لنا بطلا يبحث عن ذاته وتكتمل صورته كلما استطرد فى الحديث . ومن ثم كان التجاؤهاالى الفعل المضارع ؛ فالكاتب الروائي الجديد لايكتب وفقاً لخطة وضعها سلفاً ، بل يسلم نفسهلروايته ، يدعها تهديه وترشده ، وتعلمه ما لا يعلمه عن نفسه ، وتملى عليه موضوعهاوطريقة تناوله لهذا الموضوع . وعندما يمسك بالقلم ، لايعلم شيئاً عن جوهر العالمالذى يصوره،بل يعمل على التواجد معه والعيش على ايقاعه . أما وجهة نظر القارىء ، فلا تعنى كلمة الفهمشيئاً . فالكاتب الروائى الجديد لايطلب من القارىء أن يفهم شيئاً . ولاينحو نحو بلزاك أوفلوبير أو دستويفسكى ، فيقدم للقارىء مادة هضمت سلفاً . بل يعتبر المشاركة مهمة القارىءالاولى ، مشاركة الشخصية تجربتها وحركاتها ، وتصرفاتها ، تماماً كما فعل المؤلف نفسه . وسواءصور الكاتب الواقع أو الأشياء ، أو لجأ الى المونولوج الداخلى ، يضطر القارىء أن يستكشفماوراء الكلمات أو الوصف الموضوعى من أبعاد ومعان .

* * *

حاولنا أن نرسمحدود «الرواية الجديدة ».لكن هذه الحدود لايمكن أن تكون حدوداً ثابتة بأى حال من الأحوال ، « فالرواية الجديدة »تختلف من كاتب الى آخر ، وتتطور باستمرار من كتاب الى آخر ؛ وسرعان ما سلك الروائيونالجدد سبلا تختلف كل الاختلاف عن تلك التى ساروا فيها عام ١٩٥٥ . فالعالم الذهنى الذىيصورونه (الآن) هو عالم الفنان المبدع فقط ، والرواية اختفت ، وحلت محلها أشكال أكثراتساعاً ، ومرونة ، وأقرب الى القصيدة ، وسيطرت قصة الكاتب والكتابة ، شيئاً فشيئاً ،على الأعمال الروائية الحديثة . وهكذا تتسير « الرواية الجديدة » الى ذلك « الكتاب الجديد »الذى تحدث عنه ميشيل بيتور .

ميشيل بيتور وآلان روب ــ جرييه وناتالىساروت ، ثلاثة أسماء يعتبر أصحابها من أبرز الروائيين الجدد . ولسوف نواصل حديثنا عنالرواية الجديدة من خلال مؤلفات اثنين منهم .

يتسم بناء الرواية عند بيتور باللاستمرار discontinuité ، ويظل هيكلها ظاهرا يرى ، بل يميل الى أن يصبح موضوع الروايةالحقيقى . ولا يتمتع هذا الهيكل بطابع مبتكر ، خاص ، مادام الكاتب يأخذه فى أغلب الأحيانمما نعيش فيه : عمارة بطوابقها العديدة ، دليل سكة حديد ، رسم مبنى ، الخ .. وسرعانمايتضح لمن يقرأ روايات بيتور ان لدى هذا الأخير شيئاً يقوله عن العالم والعصر الذى يعيشفيهما . يقول بيتور ان فى روايته **ممر ميلانو** Passage de Milan (١٩٥٤) ادانة ضمنيةلطريقة الحياة فى احدى العمارات الباريسية فى الخمسينيات . لكن هذا لايعنى أن على الكاتبالروائى أن يقترح حلا ، بل عليه ان يوقظ وعينا، بالبحث الشكلى : « يلعب البحث عن بعضالأشكال الروائية الجديدة دوراً ثلاثياً بالنسبة لوعينا بالواقع : التنديد ،الاكتشاف، والتكيف» .

أراد بيتور أن يجدد الرواية ، وصب جل اهتمامه على العالم الموضوعى . لم يؤمن بالدراسة النفسية ، بل آمن بالشخصيات وعلاقتها بالعالم،لأنه رأى أن هذا العالم هو الذى نغير ، خاصة

فيما يتعلق بعنصرين اساسيين : الزمان والمكان . ولايرى بيتور ، على عكس أقرانه ، أن التخلص من الزمـان أمر سهـل ، سواء أشـاع الكاتبالاضطراب فيه أم استبدله بزمان جامد لايتحرك كما فعل روب ــ جرييه فى **الغيرة** . الزمان حقيقةلابد من اكتسابها دائماً ، واعادة بنائها دائماً . فضلاً عن أن قيمته لاتقتصر على احتواء الرواية . فهو جزء من نسيج كياننا الذى يظهر ، من خلاله ، فى علاقة جدلية قد يكون طرفها الآخر ظهور الزمانمن خلالنا . ويعمل بيتور على التعبير عن هـذا المركب « كيان ــ زمان » عن طريق التحليل ورسمالتفاصيل رسماً دقيقاً .

يستمتع بيتور الباحث ، فيما يبدو ، بحيرةالجمهور . فلا يكاد يستكمل شكلاً حتى يجعـل منه نقطة انطلاق بحث جديد . ولقد مر هـذاالبحث ، حتى الآن ، بمراحل ثلاث : تنتهى الاولى عند التغيير La Modification (١٩٥٧) ، وتتمثلالثانية فى **درجات** Degrés (١٩٦٧) وتبدأ الثالثة بالكتب التى كتبها بيتور بعد ذلك .

وحتى عام ١٩٥٧ ، كان بيتور يقتفى اثـربروست ، وعمد أولاً الى تبرير صنع الكتاب ، فى النص : الأحداث تحقيق ، والكتاب عرض لمـاجاء فى هذا التحقيق. ويتعلقالأمر ، فى آن واحد ، بعرض العالم ، وادخال شىء من النظام فى ذلكالعرض . واذ يفعل الكاتب ، يدخل شيئاً مـن النظام فى نفسه هو . ذلك لأن الكتابة خلاص . **يقول بيتور فى هذا الصدد : « أنا أكتب لكـى اعطى حياتى عموداً فقرياً »** . ويتحول البطل الىراو عندما يفهم أو يحاول أن يفهم . هكذا تنتمى روايات هذه المرحلة الى البحث عن الزمان الضائعوالرواية البوليسية فى آن واحد ، لكنها تختلف عنهما من حيث الشكل الخارجى . لايهتم بيتوربالنتيجة ، بل بمحاولة الايضاح واعادة البناء . والقارىء ، اذ يقتفى اثر الراوى ــ المحقق ، يجدنفسه فى المكان المعقد الذى تستمر فيه الحياة ــ عمارة ، قطار الخ . . ، بينما يجرى التحقيـق ، ويتم ذلكعن طريق الواقعة ، والحركة ، والحديث ، لا التحليل النفسى . ويضاف الى تعقيد المكـانتعقيد الزمان الذى يمضى : ينتج القرار النهائى عن الماضى ، ويفتح الباب للمستقبل . ولابد أنيقابل جهد البطل جهد يبذله القارىء ، ذلك الذى خاطبه الكاتب احياناً مباشرة كما فعل فى **التغيير** .

ويؤكد هذا الخلط بين الشخصية والقارىءالمشاركة الايجابية التى يطالب بها الروائى قارئه . لاينبغى ان تكون الرواية هرباً من الواقع ، بـلبحثاً . ولايكمن جمالها فى تنسيقها ككل ، بل فى موسيقى كل فقرة منها على حدة ؛ ومن ثم ، تتخذالجملة أشكالاً مختلفة : عادية ، مرنة ، طويلـة لدرجة تلفت النظر ، واحياناً تتحول الى فقراتاشبه بفقرات القصيدة . **ونذكر بهذه المناسـبة ماقاله بيتور عن الشعر : « لم أكتب قصيـدةواحدة ، منذ أن بدأت اولى رواياتى . . . لأننى احسسـت أن الرواية ، فى أكمل أشكالها ، قادرةعلى تلقى ميراث الشعر القديم »** . هذا وتجـر القراءة قراءة ثانية تمكن القارىء من استخلاصالشكل ، وفهم معناه . ولايمكن فهم المغامـرة الفردية عند بيتور الا من خلال خلفية ثقافية ، ودينية ، بل اسطورية ، تعـين الشخصيات ، وتصور سلوكها سلفاً .

صور بيتور فى الروايات الثلاث التى تمثلهذه المرحلة بعض الأفراد أولاً ، ثم الجماعـات التى تعيش فيها ، بمعتقداتها ، وعاداتها ، ولغتها .

تبدو اولاها **ممر ميلانـــو** وكانها رواية اجماعيـة unanimiste كما يقول الناقد **البيريس** R.M. Albérès . فهى تصور الحياة داخـلاحدى العمارات الباريسية فيما بين السادسـة

مســـــاء وآخــر ســــــاعات الليــــل . ونــرى فى كل طابق عدة عائلات تعيش فى وقت واحــد وتتقابل على السلالم ؛ ولو عمدنا الى قطع العمارة قطعاً افقياً ، لرأينا كل عائلة فى خانتها . وتنشأ علاقات بين الخانات المختلفة . ينزل رجل يعيش فى الطابق السادس لتناول العشاء عند عماتــه فى الطابق الثانى ، وذلك بعد أن يقــوم بزيارة لاحدى العائلات فى الطابع الرابع . وفى فــترة السهره ، يجتمع جزء من سكان الطابق الخامس ليحتفوا بعيد ميلاد احدى الفتيات ؛ لكن السهرة تنتهى بمأساة ، اذ تروح المحتفى بها ضحيــة « حادثة » . تشبه هذه الرواية لوحات **پول كلى P. Klee المسماة تكــوين** Composition . ويوحى المؤلف نفســـه بهذه المقارنـــة بوضـــعه ، فى الطابق الخامس ، رساماً يعمل فى لوحة ضخمـــة أشبه بلوحة شطرنج تتحرك عليها بعض التماثيل الصغيرة ؛ أكثر من هذا ، يحاول الرسام ـ فى هذه الرؤية المجردة للعب الشطرنج ـ أن يحاكى لوحة مصرية قديمة فى سقارة ، ترى فيها الصور وقد وضع بعضها فوق البعض الآخر ، وانتقل بعضها من طابق الى آخر ؛ هكذا أوحت اقامــة بيتور فى مصر بهذا التكـــوين الاجماعى لاحدى العمارات الباريسية .

ولنلاحظ أن لعنوان هذه الرواية معــنى رمزياً ، بل اسطورياً . يدل « الممر » أولاً على المنطقة الجغرافية التى يقع فيها . لكنه أيضاً « طير الطائر الاسطورى الذى ينبىء ظله بمـــا سيحدث فى حدود هذا الزمان وهذا المكان » ؛ والقــراءة تعطى كلمة (الممــر) معنى آخــر : الانتقال ، أو المرور من سن المراهقة الى ســن الرجولة . وفى النهاية يتضح المعنى الأساســى للكلمة ، ونفهم ان « الممر » اكتمال الرواية نفسها اكتمالاً فعالاً .

فى **قضاء الوقت** L'Emploi du temps (١٩٥٦) اختار بيتور الموضوع الآتى : وصول شاب فرنسى الى مدينة مجهولة ، منشستر ، لايصفها الكاتب ، لان الكتاب لايشتمل على أيـــة رؤيا موضوعية لها ، بل يتألف من مجموع الصور المتتالية ، الجزئية ، المبهمة ، التى تتكون عنهـــا لدى چاك ريفيل ـ البطل ـ اثناء اقامته فيها ؛ ولانشهد فيه صراعاً بين الانسان والعالم ، بــل صراعاً بين صور مناقصة تتكون لدى انسان ما عن العالم ، ويمكن أن نقول ان موضوع هذه الرواية اكتشاف احدى المدن وهيام رجل على وجهه فى عالم متمدين حديث اشبه بالمتاهة ، لن ينتهى من اكتشافه أبداً . هكذا تصبح المدينــة موضـــوع الكتـــاب ، ولاتقتصر على أن تكــون اطــاراً أو ديكوراً له (٥) .

چاك ريفيل موظف فى بنك يصل فى ليلة من ليالى الخريف الى منشستر ، حاملاً حقيبـــة ثقيله انكسرت يدها . عبثاً بحث عــن فنــدق ، ساعات طوالاً ، فى الميادين الثلاثة المتشابهة التى تحيط بالمحطات الثلاث المتشابهة فى تلك المدينة المجهولة . وعندما يتسلم عمله بعد أيام فى البنك الذى يتدرب فيه ، ويعثر على « بنسيون » يقيم فيه ، يجد فسحة مــن الوقت تجعله يفكــر فى « اكتشــاف » المدينة التى تبدو له كالغابة . فيشترى خريطة . ويجوب أحياء المدينة ويتنزه فيها . وهنا يمارس السحر سلطانه متمثلاً فى اكتشاف عالم مجهول . ويذكرنا هذا « بتيمة » المتاهة (٦)

---

(٥) نجد هذه « التيمة » فى الرواية الجديدة كلها : الانسان الهائم على وجهه فى ليل لا نهاية له . نذكر ، على سبيل المثال ك . فى القضية ، ووالاس فى الماحى Les Gommes (روب ـ جرييه) ، وبطل قصة مرجريت دورا هيروشيما ياجى . وترجع هذه الصورة الى كافكا .

(٦) فى المتاهة Dans le Labyrinthe عنوان احدى روايات الان روب ـ جرييه .

« والسعى » وراء المغامرة ؛ الا أن السحر يتخذهنا شكلاً بوليسياً ، مادام بيتور ينتمى الى جيل « الرواية الجديدة » الذى استخدم أساليب الرواية البوليسية فى الأدب ؛ هكذا احتلت قلب الرواية اسطورة بوليسية حقة : اذ يحاول ريفيل اكتشاف المدينة الغامضة ، يشترى رواية بوليسية عنوانها **جريمة قتل فى بليستون** ، وسرعان مايسترشد بها فى زيارته للمدينة ، وتعلمه كيف يعرفها بطريقة مبتكرة . يتلهى ريفيل بالعثور على الأماكن التى تقع فيها أحداث الرواية البوليسية . ويدعو زملاءه فى البنك الى تناول العشاء فى المطعم الذى تناول فيه القاتل وضحيته العشاء فى الرواية ... أكثر من هذا ، يكاد يتوصل الى مؤلف الرواية الذى اخفى شخصيته تحت اسم مستعار . هكذا عمد بيتور الى استخدام وسيلة مبتكرة : وضع رواية داخل الرواية ؛ يقرأ ريفيل فى منشستر ، بليستون رواية بوليسية هى بمثابة صورة رمزية للرواية التى يعيشها ويكتبها فى شكل يوميات . وهكذا يجعل بيتور الفترات المختلفة التى يعيشها ريفيل فى منشستر تتداخل وتتقابل ، كما سبق ان فعل بروست عندما جعل ازمنة الذاكرة والتجربة تتداخل وتتقابل . ونرى هنا كيف اضاف بيتور الى الاسطورة البوليسية رؤيا زمنية لم يتوصل اليها أحد قبله بعد بروست .

تعتبر **التغيير** (١٩٥٧) أشهر روايات بيتور . وتبدو لأول وهلة وكأنها رواية تقليدية تهتم بالدراسة النفسية ، وتعالج موضوعاً قديماً قدم الدهر : الزوج والزوجة ، والعشيقة .

عندما كتب **فلوبير** G. Flaubert **مدام بوفارى** Madame Bovary كان قد فسر شخصيته اما بيتور ، فيستبعد التفسير المسبق . ولا يسلم لنا واقعاً لم يفسره .. فحسب ، بل يعرف الرواية بالجهد الذى يجب بذله من اجل التفسير . وكثيراً ماطبق مفهومه هذا على الواقع الخارجى — فى الروايتين سالفتى الذكر — لكنه لم يطبقه على مايمكن أن يسمى « واقعاً داخلياً » الا مرة واحدة فى **التغيير** . فى هذه الرواية ، يستسلم رجل للحلم ، ويفكر فى ماضيه ، وحاضره ، ومشروعاته ، فى عربة من عربات الدرجة الثالثة ، خلال الاثنتين وعشرين ساعة التى تستغرقها الرحلة بين باريس وروما . تقوم هذه الرواية ، كسابقتيها ، على وحدة المكان ، ظاهرياً . والمكان هنا مكان مغلق : عربة قطار بجوها الثقيل الخانق ؛ تبرز على هذه الخلفية الرتيبة ، أثناء الرحلة ، الصور التى تمر بذهن الرجل ، وذكرياته ، ومشروعاته . وتصبح الرحلة ذاتها شاشة تظهر خلفها مستويات عدة من حياته : الماضى القريب ، وماض ابعد ، وماض سابق ، وعودة الى الماضى القريب ، ومحاولة لتثبيت المستقبل ... الخ . ويقول البيريس عن تفكير ليون دلمون — هذا اسم البطل — فى القطار انه شكل من أشكال تصريف الأفعال . لكن من هو ليون دلمون ؟ انه رجل فى الأربعين ، يدير مكتباً للآلة الكاتبة ، ويملك شقة فى باريس ، وله زوجة برجوازية وثلاثة اطفال . وكثيراً ما يذهب الى روما حيث يتلقى توجيهات الفرع الرئيسي للمكتب ويلتقى بعشيقته سيسيل التى تعمل سكرتيرة للملحق العسكرى الفرنسى وتحن الى باريس . واذا كان قد قطع تذكرة فى الدرجة الثالثة ، هذه المرة ، فذلك لأنه قرر السفر على نفقته الخاصة ، بصفة شخصية لا للعمل . فهو ذاهب الى روما لكى يقنع سيسيل باللحاق به فى باريس ، وسيطلب الطلاق من ناحيته هو . دلمون محبوس فى القطار ؛ أما نحن ، فيحبسنا بيتور فى افكار دلمون ووعيه ، مادامت الرواية كلها مكتوبة بصيغة المخاطب . هكذا يصبح كل قارىء ليون دلمون . اما الرحلة ، فوقت ضائع يستغرقه التفكير ، اى التغيير .

يرى دلمون بعين الخيال وصوله الى روما . وسرعان ماينتقل الى ذكر آخر لقاء له مع سيسيل فى روما، قبل أن يتخذ قراره . ثم تجيء صور اخرى :النزهة التى قرر بعدها أن يتخلى عن زوجته هنرييت ، ويطلب من سيسيل المجيء ... واذيذكر زوجته ، يذكر الرحلة التى قام بها معها الى روما ، فيما مضى . وكان يظن انه نسيها . هكذا تلتقى روما التى زارها مع سيسيل بروما التى سيراها غداً مع سيسيل ، وروما التى اكتشفها مع هنرييت . واذ تتداخل الصور والرؤى ، تقع « أحداث » الرواية . ولنلاحظ ان البطل لايناقش فى دخيلة نفسه محاسن زوجته أو عشيقته ، بل يدع أحداث حياته الماضية تتفاعل وتوجد « الحل » . ولايلبث أن يتضح شيئاً فشيئا ، بعد « نزول الى الجحيم » دام قرابة عشرين ساعة . لقد تغير القرار الذى اتخذه فى باريس : لن يرى سيسيل غداً ، بل يركب القطار العائد الى باريس ويعدل عن هجر زوجته .

ويدرك القارىء أن فترة التفكير الزائف التى مرت ليست رواية نفسية . ذلك أن دلمون لا يفكر ابداً فى أسباب افعاله أو دوافعها ، ولا فى أسباب أفعال الآخرين ودوافعها . كل شيء يتم عن طريق الصور : صور الرحلات المتعاقبة التى قام بها الى روما ، ورؤى روما التى تختلط برؤى باريس . لقد احب دلمون روما التى زارها سراً مع سيسيل . واذا كان لا بد من اكتشاف نفسى أثناء التفكير فها هو ذا : اذا انتقلت سيسيل الى باريس ، وصارت رفيقته ، فقدت سحرها ، ومن ثم تفقد روما سحرها أيضاً . واذا كان هناك صراع ، فهو لايدور بين « المشاعر والأهواء » بل بين الصور التى ترمز الى المدينتين . فضلاً عن أن سيسيل وهنرييت لا تعيشان فى وعى دلمون أمامنا ، بل تظلان وجهين باهتين . يرتبط كل من حياة هذه الرواية ، وسحر الذكرى والخيال بالمدينتين ، اى بالشخصيتين الرئيسيتين : روما وباريس . ودلمون موزع بينهما فى الواقع لا بين امرأتين . فهو يجابه هنا واقعاً غامضاً جذاباً : روح المكان أو كما قال بيتور ، **عبقرية المكان** .

وقبل أن ننتقل الى الحديث عن روايته « درجات » ، هاهى ذى الصفحة الشهيرة التى يتم فيها « التغيير » :

« ها أنت قد عدت ، لا زال فكرك مليئاً بذلك الاضطراب الذى ظل يزداد منذ بدأ هذا القطار سيره فى باريس ، فى جسدك لدغات التعب ، وظلت تزداد حدة من ربع ساعة الى ربع ساعة ، وتدخلت فى مجرى أفكارك بعنف متزايد ، واقلقت نظرتك كلما حاولت توجيهها الى شيء أو وجه ، ووجهتك بغتة الى احدى مناطق ذكرياتك أو مشروعاتك التى تريد تجنبها بالذات ، مناطق تغلى وتضطرب ازاء اعادة تنظيم صورة نفسك وحياتك ، تلك التى فى سبيلها الى أن تتم ، الى أن تتحدث بعناد دون تدخل لارادتك ، هذا التحول الغامض الذى لا تدرك منه الا منطقة ضئيلة ، وتشعر انت بذلك جيداً ، وتجهل الى حد كبير بدايته ونهايته ، وقد يتحتم عليك القاء شيء من الضوء عليه ، بما أن أصعب الدراسات وادق انواع الصبر لا يكفيان ثمناً لتراجع الظل قليلاً ، لمنحك قدراً أكبر من الحرية والتأثير على هذه الحتمية التى تسحقك حالياً فى الليل ، هذا العمل العظيم المستمر فيك ، يهدم شخصيتك شيئاً فشيئاً ، هذا التغيير فى الاضاءة والرؤيا ، دوران الوقائع والمعانى الناتج عن تعبك والظروف ، الناتج عن ذلك القرار الذى تخيلت انه ملك لك ، عن موقعك فى فضاء السلوك

الانسانى ، دوران ينرجم الى تعب هو بمثابةصونه ولهثه ، ويدهنك بذلك العرق ، ويكاد يكون جافاً ، الذى يلصق ملابسك بجسدك ،ويثير فيك هذا الدوار وحيرة جهازك الهضمى والتنفسى ، وهذا الضيق ، وهذا الضعفالمفاجىء ، وهذا الترنح الذى يجعلك تستند الى اطار الباب ، وثقل جفنيك ورأسك الذىيحملك ، لا على الجلوس بمعنى الكلمة ، بل على الانهيار فى مكانك ، دون أن تبذل أدنى جهدلابعاد الكتاب الذى تركته فيه ، وتخرج الكتاب من تحت فخذيك بعناء ، وأنت تستند علىالركن ، وتمد ساقيك بين ساقي الايطالى العجوز الجالس أمامك ، وربما كان الوحيدالذى لا يزال يفتح عينيه ، ولا تستطيع أن تعرف ذلك وراء نظارته المستديرة التى تلمعوسط الظل الأزرق ، وتثنى ذقنك على رقبتك، وتداعبها بيدك لتتحسس اللحية التى نبتتفيها منذ هذا الصباح .

« عطشان ، وترغب هذا النبيذ الصافىالذى يلمع فى الدوارق على الموائد الحديدية المطلية باللون الأحمر ، فى الليل الذى تحفرهحبال من اللمبات الكهربائية التى تئز حولها أسراب الناموس ، وتجمع حولها حشد ظليتزايد ليتحدث اليك ، ولربما فهمته لو توقفت هذه الضجة ، لو خرج منه أحد ونطق بكلماتمعينة .

« تقول بصوت عال أنا عطشان ، دون أنيسمع أحد ، وتعيد الكرة بصوت أعلى ، وتثير بهذه الصدمة موجة من الصمت تمتد حتىحدود الميدان تحت نوافذ البيوت العالية ، حيث تنظر اليك بعض الرؤوس ، تعيد الكرةولا تتوصل الى أن يفهمك أحد ، بينما هم يتشاورون ، ويتساءلون ، ويزدادون قلقاًوشكاً .

« تشير باصبعك الى هذا الدورق ،وأحس أحدهم ، بكثير من التردد فى حركاته ، انه محط أنظار الجميع ، فملأ كأساً الىالنصف، وسكب قدراً من النبيذ على أصابعه، وعلى أكمام قميصه ذى المربعات الزرقاءوالبنفسجية ، ورفعه فى يده ، وجعلك تنظر اليه وهو يقلبه أمام احدى اللمبات ، وقدمهلك .

« انتابتك رجفة ، وقربت طرف شفتيكبجهد هائل ، وتوصلت أخيراً الى رشف رشفة (عندئذ تحطم فى فمك) ، ولفظت بعنف كِسَرالزجاج الحادة ، وهذا النبيذ البغيض الذى يحرق حلقك بعنف جعلك تصرخ، وتلقى الكأسعلى احدى الواجهات ، حيث حطمت الزجاج ، واخذت بقعة ضخمة تنخر الجبس والطوبالأحمر .

« دلكت بيدك هذا الذقن الخشن ،الدهنى ، القذر ، وفتحت عينيك ، وفحصت أصابعك فى النور الأزرق .

« من ذا الذى اطفأ النور ؟ من الذى طلباطفاء النور ؟ بينما كنت تجوب الممرات بحثاً عن عربة طعام كان لا بد أن تعرف تماماً أنهافصلت عن القطار فى جنوه ، بحثاً عن سجائر كان يمكنها أن تساعدك على اليقظة ، علىحمايتك من هذه الأحلام العابثة التى تزيد اضطرابك ، بينما انت فى أشد الحاجة الىالنظر الى الموقف بهدوء ولا مبالاة ، كما يمكن أن ينظر اليه أي شخص آخر .

« اذا كان من المؤكد الآن انك لا تحب سيسيل حقـــاً الا بالقدر الذى تمثل به ، بالنسبة لك ، وجه روما، وصوتها ، ودعوتها ،انك لا تحبها بدون روما وخارج روما ، انك لا تحبها الا بسبب روما ، لأنها كانت ولا زالت الى حد كبـير تلك التى أدخلتك الى رومـا ، وكانت باب روما ، كما يقال عن مريم العذراء فى الأناشيد الكاثوليكية انها باب السماء ، لا بد أن تعرف الأسباب التى تجعل لروما هذا السلطان عليك ، ولماذا لا يمتلك هذا السلطان قدراً كافياً من المتانة الموضـوعية يمكن سـيسيل من أن تكون سـفيرته فى باريس ، عن وعى وارادة ، ولماذا استطاعت هنرييت ، بالرغم من كل ماتمثله مدينة المدائن حتماً بالنسـبة لها ، أن تعتبر حبك لها تعبيراً عما تأخذه عليك بالذات .

« وبما أن حبك لسيسيل قد دار امام ناظريك ، ويظهر لك من الآن فصاعداً فى صورة اخرى ، ويتخذ معنى آخر ، فيجب أن تبحث الآن على مهل عن الأساس والحجم الحقيقى لتلك الاسطورة المتمثلة فى روما بالنسبة لك ،أساس هو بدايتها ونهايتها ، وجـوانب ذلك الوجه الذى يظهر لك ، هذا الشىء الهائل ،ولتحاول أن تديره تحت ناظريك داخل الفضاء التـــاريخى ، لكى تحسن معرفتك لعلاقتـه بسلوكك وقراراتك ،وسلوك قرارات المحيطين بك ، وتتحكم عيونهم وهيأتهم وكلماتهم ، كما يتحكم صوتهم ، فى حركاتك ومشـــاعرك ، لو استطعت مقاومة النوم وهذه الكوابيس التى تشن هجماتها عليك فى هذا النور الأزرق الذى يسلمك لتعبك ووحوشك .

« من ذا الذى طلب اطفاء النور ؟ من ذا الذى طلب هذه اللمبة الســـاهرة ؟ كان النور صلباً حارقاً ، لكن الأشياء التى كان يغيرها كان لها على الأقل سطح صلب يجعلك تشعر أنك تستطيع الاستناد اليه والتعلق به ، وحاولت أن تجعل منه سوراً يحميك من هذا التسرب ، هذا الشرخ،هذا السؤال الذى يتسع ويذلك ،هذا التساؤل المعدى الذى يزيد من ارتجاف هذه الآلة الخارجية ، هذا الدرع المعدنى ولم تحدس أنت نفسك حتى الآن رقته وضعفه .

« بينما هذا اللـــون الأزرق الذى يظل معلقاً فى الهواء ويعطى الاحساس بأن لا بد من اختراقه للنظر ، هذا اللون الأزرق يســاعده هذا الارتجاج المستمر ، وهذا الصوت ، وتلك الأنفاس ، تعيد أشياء لا ترى بوضوح ، بل اعيد تكوينها ابتداء من بعض العلامات بحيث تنظر اليك بالقدر الذى تنظر به اليها ، وتعيدك أنت الى هذا الرعب الهادىء ، الى هذا الانفعال البدائى حيث يتأكد بقوة وتعال ، فوق أطلال كل هذه الأكاذيب ، حب الوجود والحق » .

اما **درجات** Degrés (١٩٦٠) التى تمثل المرحلة الثانية من تطـور بيتور ، فرواية أكثـر طموحاً ، ويتعلق الأمر فيها بالحديث عن حياة فصل باكمله ، اثناء حصة احد المدرسين . وأتم المؤلف العملية فعلاً ، دون أن يأبه بوحدتى الزمان والمكان ، وأحــاط فى آن واحد بالواحد وثلاثين تلميذاً والأحد عشر مدرســاً الذين يتكون منهم أحد الفصول وربط « الفضاء الذهنى » لدى هذه الشخصيات عن طريق الاتصـــالات الوثيقة التى تحفل بها الحياة اليومية ، وحاول أن يحدد موقع كل منهم من وعى الجماعة الجماعى . وزاد الأمر تعقيداً ، فأقام بين هذه الشخصيات علاقات عائلية تؤثر باستمرار على حياتها داخل الفصل . على سـبيل المثـال ، التلميذ بيير ايلير ، الذى بلغ

الخامسة عشرة ، ابن أخى اثنين من أساتذته . وهذه العلاقات العائلية هى التى جعلت مسيو فرنييه يقرر تنفيذ مشروع طالما حلم به : وصف فصله . وبداه بالفعل مساء يوم ١٢ اكتوبر سنة ١٩٥٤ بعد انتهائه من درس روى فيه لتلاميذه اكتشاف أمريكا ليسرى عنهم . هذا ويتحدث فرنييه بصيغة المتكلم ، بينما يلجأ زميله هنرى الى صيغة المخاطب ، ويتحدث التلميذ بيير ايلير عن نفسه وعن زملائه بضمير الغائب . وهكذا عادبيتور الى الوسيلة التى لجأ اليها فى **التغيير** عندما خاطب القارىء مباشرة . واذ يمر القارىء« بدرجات »السرد المختلفة يتعرف على الأساتذة وتلاميذهم . لكن الراوى يموت اثناء أداء مهمته ويقرأ ابن أخيه ذات يوم النص الذى ضحى بحياته من أجله . وتكشف خاتمة الكتاب عن أن المعرفة التامة وهم ، وانها لا يمكن أن تتم الا « تدريجيا » ، هذا قبل أن يقول بيتور فى كتبه اللاحقة ان كل معرفة تساوى تكوين الأشياء نفسها .

كانت **درجات** نقطة تحول فى مؤلفات بيتور ، فهى نهاية الرواية بالمعنى التقليدى للكلمة ، ونهاية البطل الفردى وآخر خطوة حاسمة خطاها المؤلف قبل الانتقال الى الأشكال التى اتخذتها **حركة** Mobile **وشبكة جوية** Réseau aérien (١٩٦٢) **وسان ماركو** San Marco **و ٦٨١٠٠٠٠ لتر ماء فى الثانية** 6810000 litres d'eau par seconde (١٩٦٥) . كانت الرواية تحقيقاً فى حين أن هذه المؤلفات وصف ودراسة بطلها روح كل مكان على حدة . هكذا يدخل الجهد المطلوب من القارىء فى نسيج النص . وعلى القارىء أن يبدأ العمل ، لأن هناك امكانيات عدة للقراءة . كما أن بيتور خطا ــ فى **حركة** ــ مثلاً خطوة جديدة ، فانتقل من الاستشهاد بالنصوص الى « لصق » Collage النصوص الموجودة سلفاً بعضها ببعض . وهكذا ، أعاد النظر فى مفهوم ما للابداع الأدبى . . لم يعد الكاتب ذلك الاله القدير الذى يخلق فناً من لا شىء ، بل يقتصر دوره على اختيار عدد من العناصر الموجودة فى النصوص وتنسيقها . وشيئاً فشيئاً ، وضع بيتور القارىء فى وضع من يستمع الى مقطوعة موسيقية ، فى الوقت الذى اخذت فيه كتاباته تتجه الى السمع ، لا البصر . فالكاتب الحديث فى نظره هو الذى يعرف كيف يستخدم التكنيك الجديد .



أكثر ما يلفت النظر فى روايات روب ــ جرييه ، الذى يرى فيه البعض رائداً « للرواية الجديدة » ، الأهمية القصوى التى يوليها الكاتب لوصف الأشياء ، وعناصر الديكور ، والدقة المتناهية شبه العلمية التى يتسم بها ذلك الوصف . والنصوص التى جمعها روب ــ جرييه عام ١٩٦٢ فى كتابه **لحظات** Instantanés أبلغ دليل على هذا المنهج . بعض هذه النصوص مجرد رؤى خلت من الشخصيات . وأولها **المانكان** Le Mannequin وصف لحجرة كان يمكن أن يتولاه رسام أو مصور . واذ يقرأ القارىء هذه النصوص ، يخيب أمله لأن قراءاته الاخرى عودته على ظاهرة الانتظار : ينتهى بنا بلزاك ، مهما أطال الوصف ، الى فهم الشخصية ، وانطلاق الأحداث . لكن ، ما من شىء كذلك هنا . تنتهى **المانكان** بالرفض ، وينتهى النص فى اللحظة التى كان يجب أن ينتقل فيها الى الناس الذين يعيشون وسط الأشياء التى وصفها الكاتب . **واذ نقرأ هذه النصوص التى ترجع الى بداية حياة روب ــ جرييه الفنية ، نتبين لماذا قال عنه البعض انه « كاتب الأشياء » الذى حذف الانسان من**

مؤلفاته . ولكن الوصف يبدو هندسيا باردا لان الكاتب يريد أن يعطينا أصدق صورة ممكنة للعالم . عادة ما تحول الكلمات دون رؤيتنا للأشياء . والكلمات محملة بطاقة عاطفية تصور ، فى النهاية ، الموقف العاطفى للراوى أو المتفرج اكثر مما تصور الأشياء ذاتها . لذا ، محى روب ــ جرييه فى كتاباته الصفات العاطفية ، والملاحظات الآدمية ، واستخدم كلمات محايدة ما أمكن . وهكذا ، حداه الأمل فى تصوير الأشياء « كما هى » . وأراد أن يعيد اليها كل قدراتها ، واولاها أن « تكون هنا » . ولم يكن اهتمام روب ــ جرييه بالأشياء ، على أى حال ، الا مرحلة تمهيدية استهدفت رسم حدود مجالين معينين ، مجال الأشياء ومجال البشر .

وأيا كان الشيء ، فانه يكتسب دائما عند روب ــ جرييه قيمة خيالية تولد فى القارىء احساسا بالدوار . ها هى ذى قطعة من الطماطم خلت من العيب ، يتوقف عندها الكاتب فى « المماحى » :

« لم يكن والاس قد اتخذ قراره بعد ، عندما وصل الى آخر موزع (آلى) . لم يكن لاختياره الا اهمية ضئيلة ، على أي حال ، لأن الأطباق المقترحة لا تختلف الا من حيث ترتيب المواد على الصحون . وكانت الرنكة المملحة عنصرها الرئيسى .

لمح والاس ، فى زجاج الموزع ، ستة نماذج بالتركيبة الآتية ، وضع بعضها فوق بعض : تمتد على قاعدة من لباب الخبز المدهون بالزبد ، شريحة من الرنكة ذات الجلد الأزرق الفضى ، وعلى يمينها خمس قطع من الطماطم ، وعلى يسارها ثلاث دوائر صغيرة من البيض المسلوق ، ووضعت فوق كل هذا ، فى نقاط حسب حسابها ، ثلاث زيتونات سوداء . فضلا عن أن كل صحن يستند على شوكة وسكين . من المؤكد أن اسطوانات الخبز صنعت على « المقاس » .

ادخل والاس « الفيشة » فى الفتحة وضغط على الزر ، واخذت رصة الأطباق تهبط بذلك الخرير المستحب الذى تحدثه المحركات الكهربائية ، وظهر الطبق الذى اشتراه ، فى الخانة الخالية الواقعة فى الجزء السفلى ، ثم توقف . أمسك به ، وبالشوكة والسكين اللتين تصحبانه ، ووضع كل هذا على مائدة خالية . وبعد أن فعل نفس الشيء لكى يحصل على شريحة من نفس الخبز مدهونة بالجبن ، وعلى كوب من البيرة ، بدأ يقطع وجبته ويحولها الى مكعبات صغيرة .

قطعة من الطماطم خالية من العيب حقا ، قطعتها الآلة من ثمرة كاملة التنسيق .

القشرة ، على السطح ، سميكة متجانسة ، لونها أحمر كيميائى جميل ، سمكها منتظم بين قطعة من الجلد اللامع والتجويف الذى رصت فيه البذور الصفراء ، تبقيها فى مكانها طبقة رقيقة رجراجة مائلة الى الخضار ، تمتد بطول انتفاخ القلب . ويبدأ هذا القلب ولونه وردى باهت به حبوب خفيفة ، يبدأ ناحية الانخفاض السفلى بمجموعة من العروق البيضاء ، يمتد احدها حتى يبلغ البذور ، ربما بطريقة حائرة بعض الشيء .

وقعت ، فى أعلى ، حادثة تكاد لا ترى : ارتفع ركن من القشرة كان قد انفصل عن اللحم مســـافة ملليمتر أو اثنين ، بطريقـــة غـير محسوسة » .

وكما قيل عن روب ـ جرييه انه يرفض الانسان ، قيل عنه أيضاً انه يرفض الحدث . لكن هذا غــير صحيح . دليـــل ذلك روايتـــه **الماحى** (١٩٥٣) ، وهى رواية بوليسية بحتة . لكن روب ـ جرييه يرويها بطريقة فريدة من نوعها ، ويعطيها بعداً اسطورياً لا يحدســـه القارىء لأول وهلة .

فى هذه الرواية ، يلجأ روب ـ جرييه الى أبسط شكل يمكن أن تتخذه الرواية البوليسية : حكاية اوديب ... لكننا لا نرى شيئاً من هذا عندما نقرأ الكتاب لأول مرة ، لان الكاتب يقدم لنا كل شىء ، بلا أدنى شرح أو تفسير ، من خلال احاســيس بعض الشــخصيات ، ومونولوجاتها الداخليـــة . يحدث كل شىء فى أربــع وعشرين ساعة ، فى مدينة قد تكون امستردام ، أو ڤيينا ، أو غيرها . يصـــل رجـــل البوليس والاس ليلاً ليحقق فى جريمة قتـــل : أمس ، فى الســـابعة والنصف ، أطلق رجل الرصاص على البروفيسور دوبون ، أثناء وجوده فى مكتبه . يقضى والاس يومه فى التحقيق ، وتسيطر على الكتاب كله حمى ذلك اليوم : لا فى ذهن والاس فحسب ، بل فى ذهن القاتل أيضاً . ويقدم لنا الكاتب بعض الأحاسيس ، والصور ، والأفكار . لكننا لا نعرف أبداً اذا كان صاحبها والاس أم القاتل ، ... ونضـــل . مع ذلك ، يستمر التحقيق ، ويتضح ، ويتعقد . لم يمت البروفيسور دوبون فى الواقع . لكنه التجأ الى أحد المستشفيات خوفاً من تكرار المحاولة ، وسرعان ما أعلنت الصحف اليومية أنه قد قتل . لكن دوبون يعود سراً الى مكتبه ، بعد محاولة قتله بأربع وعشرين ساعة بالضبط ، لكى يأخذ بعض الأوراق التى يحتاجهـا . وكان والاس قد ذهب أيضاً الى المكتب ايماناً منه بأن القاتل يعود دائماً حيث ارتكب جريمته . البروفيسور مسلح ، وهو أيضاً مسلح . يحدث خطأ ، ويقتل رجـــل البوليس « الضحية » . هكذا يرتكب الجريمة المخبر المكلف بالبحث عن القاتل . وقعت الجريمة اذن ، لكنها تأخرت يوماً ، بالضبط . وهنا ، يقف العنصر « البوليسي » فى الرواية .

تمتلك الرواية مفتاحاً آخر ، يكاد يستحيل اكتشافه بعد أول قراءة لها . عندما بدأ والاس زيارة المدينة التى أرسل اليها للتحقيق ، تعرف عليها شيئاً فشيئاً ، انها المدينة التى أتت به امه اليها عندما كان فى الثامنة ، بحثاً عن ابيه الذى رفض الاعتراف به . ومن ثم ، يفهم القارىء ـ ولا يفهم والاس ابداً ـ ان والده كان يعيش فى هذه المدينة ، وانه ليس سوى البروفيســـور دوبون الذى قتله بيده ، نتيجة ســـوء تفاهم . والاس اوديب اذن ، وتنتهى مأساته عندما يقتل والده دون ان يعلم .. وهكذا تتضح أحداث الرواية متمثلة فى شىء أشبه « بالآلة الجهنمية » ، كما قال جان كوكتو J. Cocteau . لكن الحدث البوليسى يكتسب هنا قيمة اخرى ، بالقدر الذى يعيد به قصة اوديب ، ومن ثم يطابق اســـطورة رمزية كبرى .

كانت محاولة التجديد عند روب ـ جرييه حاسمة فيما يتعلق « بمونتاج » الرواية خاصة . وقد رفض روب ـ جرييه الدراسة النفســـية ، وعمق الشخصيات ، والتجأ الى أبسط الأحاسيس

والمواقف ، لأنه رأى أن وظيفة الكاتب شيء آخر . على الكاتب أن ((يبنى)) عملاً فنياً ، وعلينا نحن أن نبحث عن معنى ذلك العمل الفنى فى الشكل . والشكل عند روب ــ جرييه تكرار ، أولاً وقبل كل شيء ، تكرار يصيبنا بالدوار ، شأنه شأن الوصف الدقيق تماماً . أو لم تتحول رواياته ، شيئاً فشيئاً ، الى عرض تمر خلاله بعض المشاهد المتشابهة التى تحاول اعتراض سبيل الزمان الماضى ، لكن بلا جدوى ؟ ((يكرر)) الكاتب أيضاً وسائل الانعكاس والتدخل : ذكريات ، قراءات ، اعلانات ، .. سلسلة كاملة من الموضوعات تستعيد ((التيمة)) الأساسية فى الكتاب ، على مختلف المستويات ، ويفهمها القارىء اليقظ المتنبه ، لكنها تظل غامضة فى نظر الشخصية التى تراها ولا تفسرها . ظل روب ــ جرييه يبتعد تدريجياً عن المبررات التقليدية التى يقدمها الروائيون والكتاب . ففى مرحلة اولى امتدت حتى **الغيرة** ، كتب ما يمكن أن يسمى ((روايات الشخصيات)) . فى **الغيرة** مثلاً ، يبنى خيال زوج غيور بناء مرضياً بناء على ملاحظته لسلوك زوجته وعشيقها المزعوم فرانك ، مما ((يبرر)) تداخل ثلاثة أو أربعة مشاهد متشابهة تنتقل عناصرها من الواحد الى الآخر فى الأثناء التى تتحول فيها ، والتكرار هنا دليل التسلط . واضطراب الزمان ظاهرى فقط : كل شيء ((مضارع)) بالنسبة للذاكرة والخيال ؛ واذ يبنى من جديد العالم الذهنى الذى تعيش فيه شخصيته ، يستخدم روب ــ جرييه الأدوات النفسية التى سبق أن استخدمها بعض الروائيين أمثال مارسيل بروست .

وعندما كتب **المتاهة ، وبيت اللقيا** La Maison de rendrez-vous ، اجتاز مرحلة جديدة : كان فى المرحلة السابقة قد انتقل من الحديث **عن الشخصية** بضمير الغائب الى الحديث بضمير الغائب عن **طريق** الشخصية . وهكذا قطع نهائياً كل صلة بينه وبين ((الواقعية)) لكنه ، فى هاتين الروايتين ، يلجأ الى ضمير المتكلم ، والمتكلم هنا راو يكتب ، أو يحلم ، او يتخيل ، ويرد الى الوهم حقوقه .

وأما الكتاب فيغلق على نفسه ولا يخضع للقواعد التى تحكم عالمنا ((نحن)) . التناقض ، النزوة ، الخ .. تلك هى قواعده الجديدة . وأصبح السرد يولد من نفسه ، وينمحى كلما تقدم ، فيما يبدو . واستخدام المضارع بصفة مستمرة يؤكد هنا رغبة الكاتب فى رفض ((القصة)) : لم تعش الشخصيات قبل أول سطر فى النص ، وينتهى وجودها مع كلمة ((النهاية)) . هكذا يسعى روب ــ جرييه الى المطابقة بين زمان الكتاب وزمان القراءة مطابقة تامة ، وتطهير الأدب من كل تنازل للعالم الخارجى .

يثير روب ــ جرييه القارىء ، ويعمل على الا يهدأ أو يتراخى ، ويدعوه الى اقتفاء اثر الكاتب أثناء العمل ، واكتشاف امكانيات الخيال واللغة معه . ويتأمل الشاعر ــ لأن روايات روب ــ جرييه ، كأى رواية حديثة تقترب شيئاً فشيئاً من شكل شاعرى معين ــ الأشياء والكلمات . وتنمحى الشخصيات تماماً أمام شخصية الكاتب .

* * *

هذا **بعض** ما وصلت اليه ((الرواية الجديدة)) . اذ يمكن مواصلة البحث ، والوقوف عند كتاب

آخرين يحتلون مكانة مرموقة فى عالم الروايـةاليـوم نذكر من بينهم **ناتالى ساروت** ، **وكلود سيمون** ... **الخ** .

ولنتساءل الآن ، الى أين انتهت الرواية ؟لقد خلقت « الرواية الجديدة » موضة ، شأنها شأن كل جديد . وتلتها فترة انتقال وصلتها بأهم تيارات أدب اليوم ، ولمع خلالها اثنان من الكتاب **كلود اوليبيه** C. Ollier **وچان ريكاردو** J. Ricardou انتهيا الى ما يمكن أن يسمى « تناقض الوصف »، المتمثل فى تجربة القدرة الخلاقة التى تقوم بهـا كتابة écriture استعبدتها الأشياء فيما يبدو . انه « لوصف خلاق » اذن ، قادر على خلق عالم كامل فى شكل كتاب . هكذا نعود من القصة الى اللغة ومن الواقع الى الكتابة . مغامرات اللغة ،مغامرات الموضوع : تحت هذين العنوانين يمكن أن تندرج مؤلفات أغلب الروائيين الشبان . فالى« الرواية الجديدة » اذن يرجع الفضل فى تطور الرواية لأنها فتحت الباب لمزيد من الجرأة ومزيدمن الحريـة ، وكادت تحرر تماما الروايـة من عبودية الفن الروائى التقليدى .

وقد تتفق روايات اليـوم فى مفهومهـا« للخيال » لكنها تختلف من حيث البناء .

ونحن الآن فى انتظار « كتاب المسـتقبل »الذى تحدث عنه م. بيتور . وحتى لو كان قد كتب ، فان الوقت لم يحن بعد للحديث عنه ...

★ ★ ★

BIBLIOGRAPHIE

ALBERES (R.M.) : **Métamorphoses du roman,** Paris, Albin Michel, 1966.

BERSANI (J.), AUTRAND (M.), LECARME (J.), VERCIER (B.) : **La littérature en France depuis** 1945, Paris, Bordas,1970.

BOISDEFFRE (P. de) : **Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui** (1939-1964), Paris, Perrin, 1964.
Où va le roman ? Paris, Editions Mondiales, 1962.

ESPRIT (LA REVUE) : **Le Nouveau Roman,** Numéro spécial, juillet-août 1958.

MAURIAC (C.) : **L'allitérature contemporaine,** Paris, Albin Michel, 1958.

NADEAU (M.) : **Le roman francais depuis la guerre,** Paris, Gallimard, 1963

PICON (G.) : **Panorama de la nouvelle littérature francaise,** Paris, Gallimard, 1960.

RICARDOU (J.) : **Problemes du nouveau roman.** Paris, Editions du Seuil, 1967.



مصطفى ماهر *

الرواية الألمانية في القرن العشرين

يتفق الباحثون فى الأدب الألماني بفروعه المختلفة والمختصون بالفروع القصصية وعلى راسها الرواية على أن كتابة دراسة شاملة للرواية الألمانية فى القرن العشرين أصبحت ضرباً من المحال وأن الشيء الوحيد الممكن فى هذا المجال بات الاقتصار على جانب واحد أو بعض الجوانب مع التنبيه المسبق الى هذا القصور حتى لا يقع الكاتب أو القارىء فيما لا ينبغي أن يقع فيه أى منهما من الخطأ أو الاضطراب . ولقد صارت الحال مع دراسة الرواية الحديثة الى ما صارت اليه نظراً لزيادة المكتوب والمنشور زيادة هائلة منذ ثمانينيات القرن الماضي بحيث يمكن أن نطلق عليهما « الانفجار الروائي » .. فما زالت الرواية تتطور وتتنوع وتنتشر حتى بلغت غاية ما يرجو المؤلف المبدع والقارىء المستمتع ثم فاقت هذه الحدود وأصبحت توشك أن تفتك بنفسها وأن

---

* دكتور مصطفى ماهر استاذ مساعد ورئيس قسم اللغة والآداب الالمانية بمدرسة الألسن بالقاهرة . له كتابات عديدة فى الأدب الالماني من اهمها « صفحات من الأدب الالماني » (بيروت ١٩٧٠) ويقوم الآن بترجمة الاعمال الكاملة لكافكا وصدر منها بالفعل روايتا « القصر » و « القضية » .

تحطم ما استقام من كيانها . **ونذكر في هذا المقام على سبيل المثال السجل الذي حاول فيه هاينريش شبيرو أن يلم بالروايات التي ظهرت في ألمانيا في النصف الأول من القرن العشرين فعد مايقرب من الفين وخمسمائة عنوان لا يستبعد أن تكون قد تضاعفت بعد ذلك .**

خطت الرواية هذه الخطى وما هي بالنوع الأدبي القديم الذى يعتمد على تراث عريق فيما خلف القدماء ، وما هي بالنوع الأدبي الذى تحددت صفاته وأجمع الثقاة على تعريف جامع مانع له . فالكلمة التي تستعمل في اللغة الألمانية دلالة عليه Roman مأخوذة من البيئة الثقافية الفرنسية حيث ألف الناس في العصور الوسطى ومنذ القرن الثاني عشر على وجه التحديد التفريق بين ما يكتب باللغة اللاتينية ، لغة العلماء والفقهاء ، وبين ما يكتب بلغة العامة ، باللغة « الرومانية » ـ على حد قولهم ـ ، التفريق بين الـ lingua latina والـ lingua romana . ثم تحول النعت الى اسم عرفت به القصص سواء منها ما كان بالشعر أو ما كان بالنثر ، ثم ضاق مجال الاستعمال بعد ذلك حتى أصبحت الكلمة وقفاً على القصة النثرية .. وهكذا بقيت الكلمة ، وهكذا دخلت العصر الحديث وأصبح الألمان يستعملون الكلمة علماً على الأعمال الأدبية القصصية النثرية الكبيرة .. وتحدد الفرق بين الرواية والملحمة التي اتفق الادباء والنقاد على أنها النوع الأدبى القصصى الشعرى الكبير . وليس هناك شك في أن الذهاب الى أن الرواية هي عمل أدبي قصصي نثرى كبير تحديد فيه سهولة وفيه في الوقت نفسه سذاجة ... انه تحديد سهل نفرق به بين الرواية والقصة والاقصوصة « بمجرد النظر » ، وهو تحديد ساذج لأن كلمة « كبير » لا يمكن أن تكون كلمتان . وهو تحديد ساذج لأننا ، اذا تجاوزنا عنصر الحجم ، نقف قلقين أمام المقصود بـ « قصصي » و « نثرى » . ولا يرجع قلقنا الى أن المفهومين نسبيان فحسب ، بل يرجع كذلك الى معرفتنا بطائفة من الروايات الجيدة لا تحرص على العنصر القصصي حرصاً لافتاً للنظر ، وطائفة اخرى تحطم العنصر القصصي عن عمد وقصد . وحديث التفريق بين النثر والشعر حديث طويل متشعب ، وانك لتقرأ أحياناً سطوراً من النثر لا تختلف عن الشعر ، وان من الشعر ما يلتمس ما للنثر من بعد عن البحور والقوافي . واذا كان التحديد اعتماداً على مكونات الشكل يسير بين أشواك ذكرنا منها شيئاً وغفلنا عن أشياء ، فالتحديد اعتماداً على المضمون وعناصره لا يقودنا هو كذلك الى مانرضى عنه كل الرضا . فهل تشترك الروايات الكثيرة التي اجتمعت لدينا في عنصر بعينه أو عناصر بعينها من ناحية المضمون ؟ هل تعالج الرواية مشكلة فرد ، أو مجموعة من الأفراد ؟ هل تعالج مشكلة مجتمع ؟ هل تدور الرواية حول مشكلة فلسفية أو حضارية مثل الصدام بين الحقيقة والوهم والاختلاف بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ؟ هل تطوف الرواية بنا في آفاق بعيدة أو تحصرنا في مجال ضيق ؟ هل ترسم لنا صورة واسعة من العلاقات والارتباطات أو تكتفي بصورة محدودة أو تتحاشى هذه الامور وتنصرف عن التدقيق والتحليل ؟ هل تعود بنا الى الماضى أو تربطنا بالحاضر أو تندفع بنا الى المستقبل ؟ أسئلة وأسئلة تباعد بيننا وبين تحديد نرتاح اليه .

وتنوعت الرواية لا يعوقها اختلاف على شكلها أو مضمونها ، وتتبعت الدراسات الأنواع المختلفة بالحصر أولاً وبالتمحيص بعد ذلك . ونشأت قوائم تضم الأنواع المختلفة من الروايات ، وتعددت هذه القوائم ذاتها على قدر تعدد وجهات النظر الى الأعمال الروائية . فهناك الرواية

الهادفة . والرواية غير الهادفة ، وهناك الروايةالتعليمية والرواية التهكمية والرواية الساخرة ، وهناك الرواية الواقعية والرواية المثالية والروايةالخيالية والرواية العلمية والرواية التحليلية والرواية التاريخية والرواية السياسية والروايةالاجتماعية والرواية الحضرية والرواية القروية والرواية التي تدور حول المغامرات والغرائبوالعجائب ، والرواية التي تصور حياة الفرسان أو حياة القراصنة أو حياة الفنانين أو حياةالعشاق أو حياة الاسرة أو حياة فرد منذ مولده الى اكتماله أو الى اخفاقه ، هناك **الروايات المرحة**والروايات الجادة ، والروايات الدينية،والروايات ذات الموضوع **الفلسفى أو الثقافى النقدى** ،والروايات البوليسيةوالروايات الخفيفةوالروايات الرخيصة والروايات الجنسية والروايات المبتذلةوالروايات المثيرة ، وهناك الروايات التي تتحدث عن « أنا » ، والروايات التي تتحدث عن » هو «أو « هي » أو « هم » ، والروايات التي تعتمد على السيرة الذاتية ، والروايات التي تقوم علىمجموعة من الخطابات ؛ والروايات التي تقوم على دفتر اليوميات ، والروايات التي تعتمد علىالوثائق ، والروايات التي تقوم على الحوار ... واذا كنا قد ذكرنا العديد من الأنواع ، فلا يساورناشك فى ان هناك انواعاً اخرى لم نذكرها ، ولا يساورنا شك فى أن امكانية الجمع والتبويبلا تقف عند حد ، فما أكثر أوجه النظر ، وما أكثر المقاييس التي يمكن أن تخضع الرواية لها .

والتداخل بين أنواع الرواية شائع .. ولعلالأصوب أن نقول ان الرواية التي تمثل نوعاً نقياً وحده دون سواه لا وجود لها . فكثيراً ماتكون الرواية واقعية وخيالية فى الوقت نفسه ، او تكون غرامية وتحليلية واجتماعية الى آخرذلك . ولكننا لا يمكن أن ننكر ان الرواية الواحدة تتسم فى الغالب بصفة تغطي على الصفات الاخرىوتنتسب بهذا الى نوع لا يصعب تحديده .. فاذا اخذنا بهذه الملاحظة يسّرنا على انفسنا مهمةالتصنيف والتبويب .

واذا كنا نواجه هذه الصعاب فيما يختصبالرواية وتعريفها وتحديد أنواعها ، فاننا نكاد ألا نجد صعوبة فى تحديد بداية القرن العشرينبالنسبة للرواية بعام ١٩٠١ ، فقد شاء الحظ السعيد ان يبدأ القرن بعمل عظيم لأديب عظيم .أما العمل الروائي العظيم فهو **« اسرة بودنبروك »** وأما **الأديب العظيم** فهو **توماس مَنْ** Thomas Mann (١٨٧٥ ــ ١٩٥٥) الذى ولد فى عائلة مرموقة ثرية فى اوبيك ثم انتقل الى الحياةفى ميونيخ وهاجر من ألمانيا فى عصر النازية فأقام فى سويسرا ثم فى أمريكا ثم فى سويسرا مرة اخرىحيث توفي (حصل على جائزة نوبل فى عام ١٩٢٩) . ولا ترجع أهمية رواية **« بودنبروك »**الى انتشارها الخارق للمألوف فحسب ــ فقد طبعت مرات لا تحصى وتجاوزت نسخها عدةملايين ــ بل ترجع الى امور اخرى كثيرة ، من بينها مثلاً ان هذه الرواية تعتبر تتويجاً للمذاهبالأدبية التي شاعت فى القرن التاسع عشر وتعتبر فى الوقت نفسه فاتحة قوية لاتجاهات ثوريةيختص بها القرن العشرون ، ومن بينها كذلك أنها، وهي الروايةالاولىلتوماس مَنْ، تلخص فكر الكاتب وتبسط أساسياته التي بنى عليها أعماله الأدبية الوفيرة فيما بعد . ورواية **« اسرة بودنبروك »**تتخذ اسلوباً بين الواقعية والطبيعية (الناتورالية) وتعتمد على كثير من العناصر الذاتية من حياةالأديب واسرته ، وتصطبغ بصبغة من التشاؤم والخوف من التدهور عرفتها الانسانية فى عصورمختلفة وكانت واضحة فى الثقافة الألمانية فى أواخر القرن التاسع عشر وضوحاً لا مراء فيه . **تقومأفكار توماس من فى مجموعها على تأملات فى وضع الفن فى عالمنا الحاضر ، وتتسع هذه التأملاتفتشمل وضع الفنان فى عالمنا الحاضر ، ثم تشمل الثقافة كلها وحملة الثقافة جميعاً ومالها ولهم منوضع فى عالمنا الحاضر وحياتنا الحاضرة . ويذهب**

توماس منّ في تاملاته الى ان هنـاك هوة تفصل بين الحياة الحاضرة وبين الفن وأن هذه الهوة يستعصي على الانسان تجاوزها مهما بذل من جهد . أمـا الحيـاة الحاضرة فقد أقامت لنفسـها معايير تقيس بهـا الامـور فتفصـل فيهـا بين ما هـو سليم ومـا هـو مـريض ، بين المعتدل والمضطرب بين السـوى والشاذ ، بين المفيد والضار ، بين الصالح والطالح ، والحياة الحاضرة تنعم بالراحة والاطمئنان الى ما أقامت من معايير وما وصلت اليه من نتائج ، وترتاح غاية الراحة . اما الفن فانه لا يرضى بهذه المعايير القائمة والنتائج المريحة ، ويترك ما هو سليم ويسعى الى ما هو مريض ، انه يدير ظهره الى الامور المعتدلة السوية المألوفة ويكلف غاية الكلف بالامور الشاذة الخارجة على المألوف .. ولهذا فان الفنان يظل في نظر الحياة وأصحابها انساناً ضعيفاً حيث تلزم القوة ، رقيقاً حيث ترتجي الخشونة ، مريضاً حيث لا مناص من الصحة .. والفنان يقابل هذه التصورات بنظرة الى الحياة مرتابة لا تخلو مـن العداء .. ان الفنان ينظر الى الحياة الحاضرة التى اصبحت البورجوانية تسيطر عليها بعين امتلأت بالتناقض فيعود بصور مشبعة بالتناقض . ان الحضارة البورجوازية قد انتهت الى تدهـور لا سبيل الى النجاة منه ، ولقد أسهم في هـذا التدهور ما انتهى اليه الفن من أساليب لينة واهنة ، واذا بالثقافة كلها تفتقر الى ما لا ينبغي أن يفتقر اليه الكائن العضوى من مقومات الحياة . واذا كان العصر الحاضر قد غرق في تيارات التدهور ، فهي تجرفه تارة وهو يعينها على أن تجرفه تارة اخرى ، فان الأمل معقود على عصور قادمة تصنع ثقافة قوية صحيحة سليمة سوية لا تفصلها عـن الحياة فواصل .

من هنا نستطيع ان نفهم صورة التدهور التى يرسمها توماس منّ في روايته الاولى التي وضع تحت عنوانها الأصلي عنـواناً ثانياً هـو « **تدهور اسرة** » . يتتبع توماس منّ في روايته اسرة في لوبيك فيحيط بأجيال اربعة منها ــ وما أشبه منهجه بمنهج الرواية التجريبية ، وما أكثر ما تعلم من اميل زولا ! ــ فهي اسرة نشيطة في أمور الحياة ، اشتغلت بالتجارة وبرعت فيهـا حتى بلغت منتهى ما تحلم بـه البورجوازيـة ، واذا بالتدهور يعترى الاسرة ويفرض نفسه على الجيل الرابع ، فتظهر فيه تيارات معادية لمقومات الحياة البورجوازية ، تظهر فيه أحكام لا تقوم على المهارة في الحياة والحرص على النجاح المادى ، فهذا هو « هانو » صغير الاسرة يمتاز بموهبة فنية واضحة وحساسية مرهفة ورقة مفرطة ، فما أعجزه عن السير على درب اهل التجارة وأصحاب الحيـاة العملية الحريصة على النجاح والكسب ، وهـذه هي الاسرة تنقرض ويضيع اسمها بموت « هانو » في الخامسة عشرة من عمره . والحقيقة ان علامات التدهور لم تظهر فجاة في الجيل الرابع ، بل بدأت تظهر منذ الجيل الثاني فهذا هو كريسـتيان لا يصلح للحيـاة النشيطة في التجارة ، وهذه هي « توني » تحلم بالحياة الرغدة وتمنى نفسها بالحب السعيد وتبعد بهذا عن مقومات حياة الاسرة ، ولكن الاسرة تفرض سلطانها على البنت فتختار لها الزوج وتلقي بها في غمار حياة لا يمكن أن تندمج فيها بقلبها ، واذا بهذه الحياة تتحطم ، واذا بالاسرة تحاول العثور على بديل لها من النـوع نفسـه فلا تفلح ، وتضطرب نفس « توني » نفسها وتتغير اتجاهاتها ، فهي لا تنكر على اسرتها شيئاً ، ولا تأخذ على أبيها مأخذاً ، بل ترتبط به وتتعلق به على اوثق ما يكون الارتباط والتعلق .

وفي رواية **اسرة بودنبروك** نقرأ الوصف التالي للقاء بين البنت « توني » وابيها « القنصل » وأمها « السيدة زوجة القنصل » تفاجأ فيـه البنـت باختيار والديها « السيد جرونليش » زوجاً لها ، فهو رجل واسع الاتصالات يُرجى من ورائه النفع الكثير لتجارة الاسرة :

« ومرت ثمانية أيام حدث بعدها المشهد التالي في حجرة الافطار . نزلت توني في الساعة التاسعة ، ودهشت عندما رات أباها يجلس بجانب السيدة الوالدة الى مائدة القهـوة .

وبعد أن مدت جبينها اليهما ليقبلاه ، جلستفى مكانها نشيطة ، جائعة ، وما زالت الحمرة تصبغ عينيها من أثر النوم ، وتناولت شيئاًمن السكر والزبد والجبن الأخضر المتبل .

وبينما هي تمسك بفوطتها البيضةالساخنة ، وتفتحها بملعقة الشاى قالت : « ما أجمل ان اجدك يا أبي هنا مرة ! » .

وقال القنصل وهو يدخن سيجاراًويضرب على المائدة باستمرار وبخفة بصحيفته المطبقة : « لقد انتظرت اليوم حتي تستيقظي ،ايتها النوامة ! » .

أما السيدة زوجة القنصل فقد ختمتببطء وبحركات رقيقة افطارها ثم رجعت بظهرها لتتكيء على مسند الأريكة .

واستطرد القنصل يقول بطريقة تعبر عنالأهمية : « لقد بدأت تيلده العمل فى المطبخ منذ بعض الوقت ، ولو لم اكن اريد ، أنـاووالدتك ، ان نتحدث الى ابنتنا الحبيبة فى أمر هام ،لكنت الآن مشغولاً بعملي أنا أيضاً » .

ونظرت تـوني ، وفمهـا مليء بالخبزالمدهون بالزبد ، فى وجه أبيها وامها ، نظرة تجمع بين الشغف بمعرفة الخبر ، والفزع ممايمكن أن يكون .

وقالت السيدة الوالدة : « ولكن كليأولاً يا بنيتي » ، وعلى الرغم من ذلك وضعت توني سكينها وصاحت : « هات ما عندك يا أبيعلى الفور ، أرجوك » . ولكن القنصل عاد يقول دون أن يكف عن العبث بالجريدة : « بل كليالآن » .

وبينما أخذت توني تشرب القهوة صامتةمنعدمة الشهية ، وتأكل البيضة والجبن بالخبز ، بدأت تفطن الى الموضوع ، وسرعانما تجرد وجهها من نضرة الصباح ، وشحب قليلاً ، وردت العسل شاكرة ، وقالت بصوتخفيض ، انها انتهت من الافطار .

وقال القنصل ، بعد أن صمت لحظة :« يا بنيتي العزيزة » ، المسألة التي نريد أن نتحدث اليك بشأنها ، يحتويها هذا الخطاب » . وهنادق على المائدة بمظروف كبير يميل لونه الى الزرقة ، تناوله بدلاً من الجريدة التي كانحتى ذلك الحين يدق بها . ثم اخذ يقول : « الموضوع باختصار : هو أن السيد **بنديكسجرونليش** الذى عرفناه جميعاً رجلاً شهماً طيباً لطيفاً ، قد كتب اليّ يقـول انه أثناء اقامته هنا أحس بميل عميق الى ابنتنا ، وهو يتقدم رسمياً بطلب يدها . فماذا ترى ابنتناالحبيبة فى ذلك ؟ » .

وكانت توني تجلس متكئةمطاطئة راسها،تدير ببط حلقة الفوطة الفضية فى يدها اليمنى، وفجأة رفعت عينيها ، عينيها اللتين كانتا قـداظلمتا كل الظلمة وامتلأتا بالدموع . وقالت بصوت حزين وكأنها تدفع الكلمات من فمهـادفعاً : « ماذا يريد هذا الرجل مني ؟ هـل آذيته فى شيء ؟ » . ثم انفجرت باكية . والقىالقنصل نظرة الى السيدة عقيلته ثم تطلع فى شيء من الاضطراب الى فنجانـه الفـارغ . وقالت السيدة زوجة القنصل فى رقة : « أي حبيبتي توني . ما هذا الانفعال ؟ ينبغي أنتوقني من ان والديك يضعان نصب أعينهمـا شيأ واحداً هو مصلحتك ، وانهما لا يستطيعاننصحك برفض سبيل الحياة الذى يعـرض لك الآن . وأنا اعتقد أن احساساتك حيـالالسيد جرونليش احساسات لم تكتمل اكتمالاً

نهائياً ، ولكني أؤكد لك أن هــذا سيحدث بمضي الوقت . وان مخلوقة صغــيرة مثلك لا يمكن أن تعرف بوضوح ما تريد . ان رأسك ليضطرب بالأفكار كما يضطرب قلبك بالمشاعر . وانما ينبغي أن يتيح الانسان للقلب وقتاً ، وأن يفتح رأسه لنصح ذوى الخبرة الذين اخذوا على انفسهم السعى الى خيرنا وسعادتنا عن تصميم وترتيب ... » .

وقالت توني يائسة من كل عزاء وهــي تجفف عينيها بالفوطة الباتستة الصغيرة التي علِقت بها بقع من البيض : « انني لا أعرف عنه الا ان له لحية صفراء ذهبية ، وأن عمله نشيط رائج ... » وأحدثت شفتها العليا ، التي كانت ترتعش وهي تبكي ، انطباعاً مؤثراً لا سبيل الى التعبير عنه .

واقترب القنصل منها بكرسيه بحركــة تنم عن رقة مفاجئة ومسح بيده على شعرهــا مبتسماً ، ثم قال : «أي صغيرتي توني . وماذا كان يمكن أن تعرفي عنه ؟ انك صغيرة ، هــه ، وما كان يمكنك أن تعرفي عنه شيئاً اذا هو بقي بدلاً من اربعة أسابيع اثنين وخمسين اسبوعاً . أنت بنت صغيرة ، لم تنضج عيناها بعد للابصار بالدنيا ، فعليها أن تعتمد على أعين الآخرين الذين يريدون لها الخير ... » .

وجفت دموع توني شيئاً فشيئاً ، وكان رأسها ساخناً ، يعج بالأفكار ... ربــاه . بالها من مسألة . لقد كانت تعرف بطبيعــة الحال أنها ستصبح ذات يوم زوجة لرجــل يحترف التجارة ، وأنها ستتزوج ذات يــوم زيجة جيدة تقوم على المصلحة والفائــدة ، زيجة تتناسب مع كرامة الاسرة وكرامة المتجر ... » .

ونحن تلتقي بالمشكلة ذاتها فى رواية « موت فى البندقية » التي أصدرها توماس مَن فى عام ١٩١٣ . وليس معنى ذلك أن توماس مَن يكرر نفسه . انه ينوع اسلوبه بمرونة بارعة . واذا كانت رواية « اسرة بودنبروك » تسلط الأضواء علــى الحياة الاسرية وعلى النشاط الحرفى الذى تستمد منه الاسرة مقومات حياتها ، فان الأضواء تتسلط فى رواية « موت فى البندقية » على حياة الفنان وعلى احاسيسه وانفعالاته وأفكاره ، وهي عندما تتسلط على حياته تارة تنفذ الى أعماقها ، وتارة تحيط بالمجالات المختلفة التى تؤثر عليها وتؤثر فيها . ومن هنا جاءت العبارة تارة مطابقة للواقع مصورة لما هــو كائن ، وتــارة متابعة للتحليــل والتشريح ، وتارة ثالثة مندفعة مــع الخيــال والوهم . تدور الأحداث حول جوستاف أشنباخ ، أديب متقدم فى السن ، أصاب شهرة ليســت بالهينة ، وكان فى حياته شديداً مع نفسه ، يقف الى جانب الروح فى صراعها مع الجسد ، فاكتسب نعمة السيطرة على الذات والتحكم فى النفس على خير ما يكون ذلك التحكم وتلك السيطرة . وها هو ذا يحس شيئاً من الفتور ، ويحس رغبة فى الانطلاق من موطنه الألماني الى ارض تطل علــى البحر وتنعم من الشمس بالنور والدفء . فهــو يسافر الى البندقية . ويلتقي فى الفندق باسرة بولونية يحييها وتحييه . وهو يعبر ببصره على الام وعلى البنتين ليثبته على الابن تادسيو ، الذى يلوح له مثالاً للحسن والطلاوة ينطق بكمال الجمال الرباني . وسواء جاهد الأديب الشاعر نفسه أو ترك لها العنان ، فهو يحــرص على التطلع الى الصبي ، ويطيل اقامته فى البندقية من اجله . واذا كان الجو فى ذلك الوقت من السنة لا يلائم صحته الرقيقة ، فهو يلتمس المبررات ليؤجل سفره المرة تلو المرة . بل لقد اكتشف جوستاف أشنباخ ذات يوم أن البندقيــة تتعــرض لوبــاء الكوليرا وأن السلطات تخفي الأمر حتى لا تخسر ما يعود عليها من المصطافين والسياح . ولكنــه مع ذلك يبقى ولا يستطيع الانصراف عن التطلع من بعيد الى الكيان الجميل الذى فتح عينيــه

ذات يوم فرآه أمامـه . وها هـو ذا لا يطيـق الانتظار حتى تأتي المصادفة بالجمال فيسعـد بالتطلع اليه ، انه يسعى اليه ، ويسير وراءه . حقيقة انه لا يقترب منه اقترابا ، ولكنه يتبعـه من بعيد حيثما سار . ويعلم ذات صـباح أن الاسرة البولونية قد حزمت الحقائب للرحيل ، فيجلس فى كرسيه يتأمل ، ويتخيل الصبي وهو يلوّح له وكأنه يقتاده الى الكارثـة ، ويغفـو . وتتناقل الأخبار فى اليوم نفسه نبأ موت الأديب الشاعر العظيم جوستاف أشنباخ .

لقد وصل الفن ، حتى وهو يظن أنه قوى صلب ، الى درجة من الضعف ، ما يكاد فيها أن يصطدم بالحياة البورجوازية ، حتى يتفتت وينهار وتحتويه الفياهب ، وكأن هناك من يقتاده الـى الكارثة اقتياداً لا قِبَلَ له على الوقوف فى سبيله. **ولعل وصف حلم جوستاف أشنباخ من أروع ما كتب توماس مَنْ على الاطلاق ،** يقول :

« ورأى فى تلك الليلة حلماً فظيعاً ، اذا استطاع الانسان أن يطلق اسم الحلم علـى معاناة جسمية روحية حدثت له وهو فى سبات عميق وفى استقلال ذاتي تام وفى حاضر حسي حدثت له دون أن يرى نفسه سائراً متحركاً موجوداً فى المكان الا فى الأحداث دون سواها . وكان مسرح هذه الأحداث هو روحه ، وكانت الأحداث تندفع من الخـارج الى الداخـل ، فتقهر مقاومته ، مقاومته الروحية العميقـة ، قهراً عنيفاً ، وتنفذ اليه تاركة وجوده وثقافة حياته خراباً عدماً .

كان الخوف هو البداية ، الخوف والرغبة والشغف الفظيع بما يوشك أن يأتـي . كان الليل يخيم ، وكذلك حواسه مرهفة . واقبلت من بعيد قرقعة وضجة ، هي خليـط مـن الضوضاء ، من الصلصلة والنسف والرعـد المكتوم ، وعليها تهليل حاد وعويل على هيئة واو ممدودة . وكانت تكتنفها على نحو حلو فظيع الحلاوة نغمات ناى عميقة الأنين ، وقحة الالحاح ، كانت تسحر الأحشاء بالحاح لا حياء فيه . وكان هو يعرف ، معرفة غامضة ، عبارة تصلح لوصف ما تأتى له : « الاله الغريب » . ثم شعشع جمر كثيف الدخان ، وتبين هـو منطقة جبلية كالتي تحيط ببيتـه الصيفي ، وتدحرج المشهد فى نور متقطع ، من اكمة عليها غاب ، بين جذوع الشـجر وبقايا الصخـور المكتسية بالطحالب ، واتجه وهو يتلوى الى أسفل ، وفيه بشر وحيوانات وقطيع وعصبة صاخبة ، حتى غمرهم السفح بالاجهاد واللهيب والصخب والرقص الدوار المترنح . كان هناك نساء يتعثرن فى ثياب من الفراء مسرفـة فى الطول تتدلى من وسطهن ، ويهززن متأوهات فوق رؤوسهن المائلة الى الخلف دفوفاً ذات اجراس ، ويؤججن نيران مشاعل متناثرة ، ويقبضن على أفاعٍ فى وسط بطونهن ، أو يحملن صائحات صدورهن بكلتا اليدين . وكان هناك رجال لهم قرون على جباههم ، وشعر كثيف على جلودهم ، يرتدون فوطاً مـن الفـراء ، يثنون الرقاب ، ويرفعون الذراعين والفخذين ، ويقرعون على طسوت من البرونز ، ويضربون بعنف على طبول ، بينما أخذ صبية مرد يخزون بفروع مورقة بعض الماعـز ، ويتشـبثون فى قرونها ويهللون ، والماعز يلمسهم فى قفزاتـه . وكان هؤلاء المأخاذون يهللون بأصوات رقيقة وصيحات تنتهي بحرف واو طويل ممدود ، على نحو يجمع بين الحلاوة والشراسة كما لم تعهده اذن من قبل . كانت هذه الصيحات تنطلق عالية ، كأنما أطلقتها وعول ، وكانـت ترتد مـن هناك عديـدة النبـرات ، منتصرة انتصاراً خرباً ، وكان كل يحث صاحبه على الرقص وتحريك الأعضاء ، ولا يدعه يصمت . أما نغمة الناى العميقة الجذابة فكانت تنفذ فى كل شـيء وتسـيطر على كل شـيء . ألم تجذبه هو كذلك ، المشاهد المتمنع ، جذبـاً لاحياء فيه ، الى الحفل والى الضخامة الهائلة

للضحية المتطرفة اشد التطرف ؟ ولقد كان نفوره شديداً ، وكان خوفه شديداً كذلك ، وكانت ارادته مخلصة لحماية ماله حتى النهاية من الغريب ، من عدو العقل الصامد ، الكريم ، الجدير ، ولكن الصخب والعويل ، وقد تضاعف لاصطدامه بجدار الجبل الرنان ، زاد ، وتضخم واصبح جنوناً جارفاً . وتزاحمت الأبخرة على الحس : رائحة الماعز اللاذعة ، رائحة الأجسام اللاهثة ، ورائحة كأنها رائحة المياه العطنة ، ومعها رائحة اخرى مألوفة نوعاً ما هي رائحة الجرح والمرض الشائع » .

هذه التصورات الفنية وهذه الآراء الفلسفية تكون خطا لا ينقطع ينتظم أعمال توماس مَنْ الروائية . فى عام ١٩٢٤ أخرج توماس مَنْ رواية « **الجبل السحرى** » التي تناول فيها بالنقد المجتمع المعاصر والثقافة المعاصرة بين تشاؤم يتوقع الشر كل الشر لما هو قائم وتفاؤل يرى أن انسانية اخرى يمكن أن تنضج عن علم عميق بما ينخر فى العظام ويودى الى التهلكة . تدور الأحداث حول شاب من هامبورج فى الثالثة والعشرين من عمره اسمه هانس كاستورب لا يفرغ من دراسة الهندسة حتى يذهب الى مصحة فى جبال سويسرا فى منطقة داڤوس يستجم فيها من السل الرئوى واحد من ابناء عمومته هو يؤاخيم تسيمسن ، وهو شاب جميل وسيم كان على وشك التقدم للامتحان النهائي فى الكلية العسكرية حين اكتشف المرض فى صدره فتغيرت طريقه فى الحياة . جاء هانس كاستورب لزيارة يؤاخيم ، ولكن الزيارة تطورت الى اقامة . والحق ان كاستورب لم يكن مريضاً ، ولكن مدير المصحة كان لطيفاً معه فما ان نصحه هذا بأن يشارك نزلاء المصحة فى الاسترخاء والنزهة والطعام حسب النظام الدقيق الموضوع ، حتى قبل عن طيب خاطر . ولقد وجد هانس كاستورب فى هذا المكان المرتفع فى أعالي الجبال بعيداً عن منخفضات الحياة كثيراً مما شغل فكره وحثه على التدبر والتأمل . التقى هناك بالأديب لودوڤيكو سيتيمبريني وبالحسناء الروسية كلاوديا شوشات وتحادث معهما وعلم من أمرهما ما لم يكن يعلم . سمع من الأديب سيتيمبريني انه يتصور المرض على نحو آخر غير الذى يذهب اليه الناس ، فالمرض بالنسبة اليه شيء مهين يجرد الانسان من كرامته ، وسمع منه انه منضم الى جماعة عالمية تسعى الى تنظيم التقدم ، وانه يشترك خاصة فى دراسة النواحى الاجتماعية للألم بغية الخروج بنتائج تفيد الانسانية فى سيرها الى الأمام ، وسمع منه آراء فى الديموقراطية الفردية وفى بناء متكامل حر يجمع البشر جميعاً . وطالت اقامة كاستورب واصبح يُعامل فى المصحة معاملة المرضى تماماً لا يُفرّق بينه وبينهم فى شيء . أما علاقته بالروسية الحسناء فقد تطورت الى حب لم يجد بداً من الاعتراف لها به ذات يوم . وتركت الروسية المصحة وسافرت ، وترك الأديب سيتميمبريني المصحة هو كذلك ، وانتقل الى القرية . وهناك ذهب اليه **كاستورب** و **تسيمسن** ، والتقيا بليو نافتا الذى كان شديد النقد لاراء سيتيمبريني المتفائلة ، وكان على العكس منه يعتقد ان العصر يندفع اندفاعا خطيرا رهيبا الى العنف وتتطور الأحداث فاذا بيؤاخيم تسيمسن يترك المصحة ويدعي انه قد شفي حتى يتخذ مكاناً فى المهنة التي اختارها لنفسه . ولكنه لا يلبث أن يعود وقد اشتد به المرض ، وما تمر الا فترة وجيزة حتى يموت . أما هانس كاستورب فقد بقي ، وهو السليم ، فى المصحة ، يتحدث الى النزلاء ، ويخرج الى الطبيعة يريد أن يجد فيها شفاء لما ملك عليه فكره من امور الحياة المضطربة التي لا يستقيم فيها شيء . وتعود الحسناء الروسية كلاوديا مرة اخرى الى المصحة ، فيرتاح هانس كاستورب لعودتها راحة كبيرة . ولكن هذه الراحة لا تدوم

طويلا فسرعان ما تغادر كلاوديا المصحة وتتركهــاوقد اشتد بين أهلها الاضطراب . أمــا هانس كاستورب فقد واجه أزمة لم يسهل عليه التغلبعليها . واما سيتيمبريني ونافتا فقد دخل الصراع بينهما مرحلة خطيرة ، فهما يتبارزان ، وان لـميقتل **سيتيمبريني** غريمه ، فقد تركه فى حالة لم يستطع معها احتمال الحياة فقتل نفســه . ومضتعلى هانس كاستورب سبع سنوات فى هذا المجتمع المريض الذى يبدو فوق الجبل وكأنه غير المجتمعفى المنخفض وما هو فى الحقيقة الا صورة رمزيــة له انشقت عنه وابتعدت عن أحداثه الجديــدةــ وفقد كاستورب الصلة بما كان يجرى بعيداً عن المصحة ، حتى جاءت الأخبار باندلاع الحربالعالمية الاولى .

وعكف **توماس مَنْ** بعد ذلك على روايــة((**يوسف واخوته**)) (١٩٣٣ ــ ١٩٤٣) فأتمها فى أربعة مجلدات ، واخرج فى عــام ١٩٣٩ روايــة((**لوته فى فايمار**)) التي يتخيل فيها شارلوته بوف التى احبها جوته فى صباه وقد ذهبت بعــد أنتقدم بها العمر الىفايمار والتقتبجوته . وتدهش شارلوته للقاء الفاتر الذى لم تكن تتوقعه مــنانسان كان قلبه يتأجج حباً . ولا يجد **توماس مَنْ** وسيلة يوفق بها بين الاثنين الا نزهة بالعربة فىعالم الخيال يتحدثان فيها عن ذكريات مضت . ــ ولم يكن توماس مَنْ يرجو من لقاء لوته وجوتهأكثر من اطار يحيط به أحاديث وتأملات كثيرة عن الثقافة وعن حياة الناس فى عصور مختلفة . ــ ثم أتم توماس مَن رواية ((**دكتور فاوستوس**)) فى عام ١٩٤٧ وهو تدور حول الفن المريض والفنانالعبقرى الذى لا يجد له ســبيلا الى الربانية فيسلك سبيل الشيطانية ليخلق العمل الــذىيرتاح اليه ، ولكنه لا يكاد يتم عمله حتى تكتنفه الظلمات ويخيم عليه الجنون . وقد أحدث توماسمَن فى هذا تداخلاً بين خطين من الأحداث ، خط الموسيقى أدريان وهو ينمو من مرحلة الطفولة الىمرحلة النضج الفنى الى مرحلة التأليف العبقرى الى مرحلة الجنون ، وخط المفكر فاوست الذىدخل تاريخ الأدب فى أعمال أدبيه متعددة أبرزها مسرحية جوته حيث اكتمل نموذجاً للانسان الظامــىء الى المعرفــة ، المندفــع الى ظلمات الشيطانية ، لا ينقذه منها الا تقدير ربانى رحيم .**وتوماس مَن** يغفل مرحلة الخلاص ويقف فى مرحلة الشكوى الفاوستية ويجعل منها نقطة الالتقاء معحياة شخصية الفنان التي ابتكرها لتجسم مفهومه عن الفن المريض والثقافة المتدهورة . وليس هناكشك فى أن أحداث الحرب العالمية جاءت مؤكــدة للتوقعات التشاؤمية التي كان توماس مَن يبثها .

وتتم أعمال توماس مَن الروائية بروايتينهما ((**المختار**)) التي نشرها عام ١٩٥١ وتتناول فيها قصة الانسان الذى ينوء تحت وطأة ذنب كبيرثم يدخله الله فى رحمته ويغدق عليه من منتــه ويختاره لرتبة لا تعلوها رتبة اخرى ــ واعتمدتوماس مَن فى قصته على القصة الشعرية القديمة التي أنشأها فى القرن الثالث عشر **هرتمن فونأوى ((جريجوريوس))** ــ والرواية الثانية هي **((اعترافات النصاب فيلكس كرول))** التي نشرها **توماس مَن** فى عام ١٩٥٤ وهي رواية مغامرات مرحة تحكي قصة الدنيا التي يخدعها النصاب فىالبداية وينتصر عليها فى النهاية .. فهو يتنقل من بلد الى بلد ومن بيئة الى بيئة ويجد فى خبثه مىناحية وفىأحوال الدنيا مىناحية ثانية ، مايساعده على الحياة الناعمة التي يظهر فيها بمظهر الفارسالعظيم وما هو من الفارس العظيم فى شيء .



ونحن اذا اســتعرضنا الأعمــال الروائيــةلتوماس مَن ، ونبشنا فيها عن العناصر المختلفة ووقفنا مثلاً عند نقد الحيــاة الاجتماعيــة التياتصلت فى الطبقات البورجوازية خاصــة ، ثــمَّ

عدنا فوقفنا عند نقد الثقافة التي تنبهت العقول في أوروبا الى سبيل التدهور الذى تندفع فيه ، ثم تاملنا الحياة التى عاشها رجل لا هو بالمريض ولا هو بالسليم فى مصحة عالية فوق الجبل بعيداً عن المنخفض الذى يعيش فيه الناس .. وجدنا أنفسنا أمام تيارات أساسية تمثل الأدب الألماني فى القرن العشرين ، ووجدنا أنفسنا أمام أسماء مجموعة من الادباء الروائيين البارزين مثل هاينريش مَن والفريد دوبلين وفرانتس كافكا وهرمن هيسه .. يمثلون هذه التيارات الأساسية .

هاينريش مَن هو أخو توماس مَن الأكبر ، ولد فى عام ١٨٧١ ، وحقق شهرة كبيرة فى عالم الأدب الملتزم اجتماعياً وسياسياً ، وكان حتى بداية عصر النازية رئيساً للأكاديمية الأدبية البروسية ، ثم هاجر الى تشيكوسلوفاكيا وفرنسا وامريكا وظل هناك حتى مات فى عام ١٩٥٠ . ويغلب على اسلوب هاينريش الواقعية التي قد يصبغها بشيء من الوان الطبيعية أو الرومانتيكية .. وهو اسلوب مليء بالحياة على كل حال مليء بالطرافة التي كثيراً ماتتحول الى نقد لاذع . انه يقدم الى القارىء صوراً حقيقية من المجتمع تنطق بما يمكن فيه من عيوب كبيرة وصغيرة ، رئيسية وثانوية . وهو يحرص على الا يثقل على القارىء بتأملات فلسفية ، وان لم يكن يخفى آراءه التي جعل أدبه الروائي منبراً لها : الدعوة الى الحرية للفرد والحرية للمجتمع ، الدعوة الى العدالة الاجتماعية ، الدعوة الى تأصيل القيم الأخلاقية الانسانية . فى احدى رواياته يصور رجل المال والأعمال الجشع الذى يضارب فى البورصة ويكسب الملايين بوسائل ملتوية يحطم بها الفقراء والمساكين وأصحاب الامكانيات المحدودة . وفى رواية ثانية يصور شخصية المدرس الطاغية الذى يستبد بالتلاميذ فيفسد عليهم حياتهم ، ثم ما يلبث أن يفسد حياته هو الآخر ، ويحاول فى موجة من الحقد الأعمى أن ينتقم من الجميع فيتزوج امراة مشبوهة ويقيم فى داره ملهى للقمار يمتص فيه من الناس اموالهم ويزج بهم الى المحن والكوارث ، ولكنه سرعان ما يتورط فى الجريمة ويقف أمام القضاء بتهمة السرقة والشروع فى القتل .

وفى عام ١٩١٤ اخرج هاينريش مَن رواية «**التابع**» التي رسم فيها صورة باقية للبورجوازية فى برلين فى مطلع القرن العشرين . تدور أحداث الرواية حول ديدريش هيسلنج الذى يعشق القيصر ويعشق السلطة والتسلط . ويتتبع هاينريش مَن هذه الشخصية الرئيسية فى الرواية فى مجالات وأوقات وظروف متعددة ، فنلتقي به طالباً يتردد على بيت جوبل ، وهو رجل أعمال من أصدقاء والده ، ويتعرف على ابنته أنجنس ويفكر فى الارتباط بها . ونلتقى به وهو ينضم الى جماعة سياسية لا تتفق مع احساساته البورجوازية ، ولكنه فى الحقيقة لا يأخذ من هذه الجماعة ومن نشاطه فيها الا قشرة خارجية يكسو نفسه بها متوهماً انه بذلك يأخذ من التقدمية بطرف . ونلتقي به وهو يتهرب من الخدمة العسكرية متعللا بأن قدمه تؤلمه ، ثم نلتقي به وهو يتولى مصنع أبيه بعد أن حصل على درجة الدكتوراه . ونراه فى المصنع يحيط نفسه بهالة من القوة والطموح ، انه يريد لكل شيء أن يتسع ويزداد ، يريد ذلك خاصة لارباحه وممتلكاته ، ولا يريد لشيئين أن يظهرا فى المصنع بين العمال والموظفين : الديموقراطية والاشتراكية . وتتتابع المناظر معبرة عن حياة رجل الأعمال الجشع الوصولي الذى لا يعقد الصداقات الا من أجل صالح العمل ، ولا يربط نفسه بامراة الا اذا كان يرجو من ورائها نفعاً ، ولا يشترك فى عمل سياسي الا ليناهض الديموقراطية والحرية والاشتراكية . وهو فى هذا وذلك يعرف الوسائل الملتوية والحيل الخبيثة التي تصل به الى أهدافه . انه يشترى للمصنع آلة كبيرة ويعجز عن دفع ثمنها ، فيدعي أنها معيبة حتى تضطر الشركة الى سحبها

دون ان تطالبه بشيء ، وما تنعقد أواصر الصداقةبين اخته وبين وكيل الشركة صانعة الآلة حتى تسير الامور كلها على ما يرام . وهو يقرر أن يتزوج جوسته دايمشن الوريثة الغنية ، ويدبر مؤامرة يحل بها الخطبة التي انعقدت بينها وبين المحامي فولفجنج بوك ، فهو يبث فى كل مكان أن بين الخطيبين قرابة تحول دون زواجهما ، وتنجح المؤامرة ويتزوج هو جوسته دايمشن . ويتقدم ديدريش هيسلنج فى طريقة بخطى أكيدة ، وهاهوذا يبيع قطعة الارض التي يقوم عليها المصنع ليقام عليها نصب عظيم للقيصر فيلهلم ، فيضرب عصفورين بحجر واحد . انه يظهر بعمل يرفع من قدره عند أصحاب السلطان ، وانه يوسع نشاطه التجارى ، فيصبح مديراً عاماً لمصنعين بدلاً من مصنع واحد . ويتم النصب المنيف وينال ديدريش هيسلنج شرف القاء خطبة افتتاحه ، ولكن الاحتفال يخيم عليه شيء غير قليل من سوء الحظ ، فقد هبت عاصفة هوجاء وأمطرت السماء سيولاً .

يصف هاينريش مَنْ يوم رأى ديدريش هيسلنج القيصر ينزل بنفسه ممتطياً صهوة جواده ليعيد النظام الى برلين وقد اجتاحتها مظاهرات العاطلين :

« وصاح ديدريش : « يعيش ! يعيش! »لأن الجميع صاحوا مرددين هذه العبارة . وسار وسط حشد هائل صائح من الناس حتى وصل الى بوابة براندنبورج ، واذا الامبراطور يمر من خلالها على ظهر جواده لا يفصله عنه الا مقدار خطوتين . واستطاع ديدريش أن ينظر الى وجهه ، الى الجد الصلد ، والى البريق الشعشاع ، ولكن عينيه لم تكونا تحسنان الابصار لفرط صياحه . ورفعته نشوة ، أقوى وأعظم من النشوة التي تحدثها البيرة فى شاربها ، فوقف على أطراف أصابعه فى الهواء . وأخذ يلوح بالقبعة عالياً فوق رؤوس الجميع ، فى افق من الجنون المتحمس وسماء تدور فيها أكثر احساسات الانسان تطرفاً . كانت السلطة تتهادى فوق الحصان تحت بوابة المواكب المظفرة ، بقسمات فولاذية براقة .. السلطة التي تعلو علينا والتي نقبّل حوافرها .. السلطة التي تعلو على الجوع والعناد والسخرية .. السلطة التي لا نستطيع حيالها شيئاً ، لأننا جميعاً نحبها .. السلطة التي فى دمنا ، لأن فيه الخضوع .. ونحن ذرة من السلطة ، نحن جزء ضئيل من شيء لفظته . وكل واحد منا لا شيء .. فنحن انما نندرج فى تجمعات .. فنكون موظفين أو كنيسة أو تنظيماً اقتصادياً أو اتحاداً .. وهكذا نصعد الى أعلى على هيئة مخروط ، حتى القمة تتربع فوقها السلطة نفسها صلدة وبراقة . اننا نحيا فيها . ونشارك فيها ، ونحن لا نتهاون فيمن يبعدون عنها ، ونحن المنتصرون حتى اذا فتّتتنا ، لأنها بهذا تبرر حبنا لها » .

وتبين الخطبة التي ألقاها ديدريش هيسلنج عندما تولى مصنع الورق بعد وفاة أبيه ، أبعاد الالتزام السياسي والاجتماعي فى أدب هاينريش مَنْ :

« أيها الناس . لما كنتم تحت امرتي فانني اريد أن أقول لكم ان العمل سيسير هنا فى المستقبل سيراً صارماً . انني مصمم على أن أجعل النشاط يدب فى أرجاء المصنع . وربما فكر بعضكم فى الفترة الأخيرة ، عندما غاب السيد ، أنه يستطيع أن يتكاسل . مَنْ فعل هذا فقد ارتكب خطأ هائلاً . وانا اوجه هذا الكلام خاصة الى المسنين الذين يعملون هنا منذ أيام المرحوم والدى » .

ورفع صوته ، وزاد فى حدته ، وفى تقطيع العبارات ، واردف وهو ينظر الى زوتبير المتقدم فى السن :

« لقد أمسكت بعجلة القيادة فى يدى . وسياستي هي السياسة الصائبة ، وانا أسوقكم الى ايام رائعة . وارحب باولئك الذين يريدون منكم معاونتي ، أما اولئك الذين يريدون الوقوف فى سبيلي فى هذا العمل ، فسأفتتهم » .

وحاول أن يجعل عينيه تبرقان ، وانتفض شاربه الى أعلى أكثر من ذى قبل :

« هنا سيد واحد : أنا . وأنا لست مسؤولاً الا أمام الرب والضمير . ولسوف ابدى لكم على الدوام طيبة أبوية . اما رغبات الانقلاب فستتحطم على صخرة ارادتي الصلدة . واذا حدث أن اكتشفت علاقة أى واحد منكم . . .

وحدق فى المعلم الميكانيكي ذى اللحية السوداء الذى كان يصطنع سحنة تثير الشك ، وأردف :

. . . بالدوائر الديموقراطية الاشتراكية ، فانني سأقطع ما بيني وبينه من صلة . ذلك انني أعتبر كل ديموقراطي اشتراكي عدواً للمصنعي ، عدواً للوطن . . . هه . . والآن عودوا الى عملكم وتدبروا ما قلته لكم » .

وأدار لهم ظهره بفلظة ، وانصرف وهو يتنفس بصوت عال . ولم يستطع لشدة الدوار الذى أثارته فيه كلماته القوية أن يعرف وجهاً من الوجوه التي التقى بها . وتبعته جماعته فى ذهول واحترام بينما كان العمال ينظرون بعضهم الى البعض الآخر صامتين قبل أن يمدوا أيديهم الى زجاجات البيرة التي كانت قد صفت هناك احتفاء بهذا اليوم .

وفى عام ١٩١٧ أخرج هاينريش مَنْ رواية ((**الفقراء**)) التي تعتبر تكملة لرواية ((**التابع**)) تتسلط فيها الأضواء على الفقراء الضائعين أمام البورجوازيين الذين لا يرضون الا على من كان تابعاً خاضعاً خانعاً مساعداً لهم على تحقيق مآربهم فى الثراء والنفوذ . تبدأ رواية ((**الفقراء**)) فى جاوزنفلد حيث وصلت مصانع هيسلنج الى درجة كبيرة من الضخامة وزاد عدد العمال زيادة عظيمة وأصبحوا يسكنون فى مجمعات سكنية رديئة تنطق بما يقاسونه من بؤس . اما هيسلنج فقد ارتفع فى سلم المناصب الرفيعة بقدر ارتفاعه فى سلم الثراء ، فاصبح كثير المال عظيم النفوذ .. واصبح يقيم فى قصر منيف « قصر الرفعة » مع اخته ايمّا وزوجها ڤولفجنج بوك . ومن بين العمال نرى كارل بالريش وهو شاب فى العشرين من عمره يسكن مع اخت متزوجة واخت لم تتزوج بعد هي لينى تلفت الانظار بجمالها البارع . ولبالريش خال هو المعلم جيللرت تقدمت به السن وساءت حاله وهو الذى أقرض هيسلنج الكبير المال الذى أنشأ به مصنعه على أن يكون له من الربح نصيب . وهو ان لم يكن يحتفظ بالوثيقة الأصلية الدالة على هذا القرض ، فهو يحتفظ بصورة منها ، ويعرف أن الأصل موجود عند المحامي **بوك** . وهذا هو المعلم جيللرت يطالب بحقوقه . فهو يطالب المحامي بالوثيقة ، فيضطر هذا الى تسليمها اليه وهو يحذره من معاداة هيسلنج ومما يمكن أن تسفر عنه مثل هذه المعاداة . ولكن المعلم جيللرت لا يتراجع بل يأخذ نفسه بالصبر . وينضم اليه بالريش فيساعده ويصمم على أن يتعلم فى المدرسة ثم الجامعة حتى يصبح قادراً على الحصول على

حقه وحق خاله . ويجد السيد **بوك** فى سعي بالريش الى التعليم ما يستحق التشجيع فيدعوه الى مشاركة ابنه فى الدروس الخاصة التي يأتي من أجلها معلم الى البيت . وتؤدى هذه المشاركة الى تقارب شديد بين بوك الصغير وبين بالريش واخته ليني . وتتضح مطالب **بالريش** وتتضح ، فهو لا يطالب بالمصنع من أجل خاله ، بل يطالب به للعمال باسم الاشتراكية . وينتهز بالريش أول فرصة مناسبة للمناداة بمطالبه . فقد تقرب هورست هيسلنج ابن ديدريش هيسلنج من الحسناء ليني أثناء حفلة راقصة وأراد أن يصطحبها الى القصر فأصر أخوها على الذهاب معها ، فلم يجد هورست هيسلنج بدأ من الرضوخ . وفى القصر أخرج بالريش الوثيقة العجيبة وأفصح عن مطالبه . وحدث هرج ومرج ، وادعى هيسلنج ان الوثيقة مزورة ، وان الأمر كله لا أصل له ، وعرض على بالريش مبلغاً كبيراً من المال اذا ما هو سكت وانصرف عما عقد عليه العزم . ولكن بالريش لم يتراجع واصر على مطالبه المشروعة . وكانت النتيجة اليمة . فقد طرده هيسلنج من المصنع ، وحرمت الاسرة ما كانت تحصل عليه من دخل ، واضطرت ليني الى سلوك طريق الرذيلة . وحاول بالريش أن يفعل من أجلها شيئاً ، فحث هورست هيلسنج ذا النوايا الطيبة على أن يتزوجها . ولكن هورست لم يستطع أن يدبر المال اللازم للزواج ، وفشلت محاولة قام بها لسرقة خزينة المصنع . وتضطرب الاحوال فى المصنع على الرغم من محاولة هيسلنج استمالة العمال باشراكهم فى الأرباح ، ويلجأ العمال الى الاضراب ، والى أعمال العنف ، ويحترق فى هذه الاثناء القصر وتلتهم النيران الوثيقة الأصلية التى يبني بالريش عليها مطالبه . ــ وتنتهي الرواية نهاية حزينة ، فهذا هو بالريش يعدل عن اغتيال غريمه هيسلنج ويعود للعمل عاملاً بسيطاً بعد ان فشلت كل مخططاته ، وهذه هي اخته ليني تحترف الدعارة فى العاصمة . ولكن هذا الانكسار الذى أحاق بجماعة الفقراء المطالبين بحق مشروع لا يدخل فى ذمة التاريخ بل يؤذن بتطورات أشد خطراً .

واذا كان هاينريش مَن' قد أضطر الى مغادرة ألمانيا بعد أن استولت النازية على الحكم فقد استمر فى الكتابة ، ولكنه ترك الحاضر ومشكلاته ، وهرب الى زمان غير الزمان ومكان غير المكان ، فاختار لروايته ((هاينريش الرابع ملك فرنسا)) موضوعاً من تاريخ فرنسا فى القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر . أخرج هاينريس مَن' المجلد الأول من الرواية فى عام ١٩٣٥ وأخرج المجلد الثاني فى عام ١٩٣٨ . واعتمد هاينريش مَن على عدد من المصادر التاريخية ، كما اعتمد على سيرة هنرى الرابع التي ألفها فولتير ، وصور باسلوب قوى عالماً كاملاً مليئاً بالأحداث الخطيرة ، يبرز من خلاله الملك الشعبي الذى تقوم عظمته على فهمه لما فى نفسه ولما فى الناس من ضعف لا مفر من الاعتراف به ، والذى حاول جاهداً أن يجعل للعقل الكلمة العليا وأن يقطع لسان التعصب الديني .

على ان انصراف هاينريش مَن' عن الواقع الحاضر الى التاريخ لم يمنعه من العودة الى الحاضر أو ما يمكن أن نقول عنه انه الحاضر بعد ذلك فى روايته الأخيرة التي ظهرت مطبوعة بعد وفاته ((استقبال فى الدنيا)) ــ وهى رواية تتحرك الشخصيات وتدور الاحداث فيها فى اطار سيريالي ، واذا كنا نجد صعوبة فى تحديد المكان الذى تجرى فيه الوقائع ، فاننا لا نجد صعوبة فى فهم النقد الاجتماعي الذى يعود اليه المؤلف .

★ ★ ★

والنقد الاجتماعي هو أيضاً أول ما يلفت نظرنا فى أعمال الفريد دوبلين الروائية ، وان كان يتخذ شكلاً آخر غير الذى عرفناه فى انتاج توماس مَن' . ألفريد دوبلين حريص على كشف الزيف

الذى يتستر وراءه مجتمع ينخر التدهور فى عظامه ، حريص على دراسة الانسان الذى تتسلط عليه قوى هذا المجتمع الرهيب ، حريص على الكشف عن امكانيات جديدة لانسان جديد فى مجتمع جديد . ولد ألفريد دوبلين فى شتيتين فى عام ١٨٧٨ لاسرة تعمل بالتجارة ودرس الطب وعمل بالفعل طبيباً للأعصاب حتى عام ١٩٣٣ ، ولكنه كان كثير النشاط فى ميدان الأدب كذلك فقد شارك فى انشاء مجلة « العاصفة » الناطقة باسم المدرسة التعبيرية وأخرج عدداً من الروايات منها رواية ((**ميدان الكسندر فى برلين**)) التي تعتبر فتحاً جديداً فى عالم الأدب . **وليس هناك شك فى أن دراسته للطب وممارسته لعلاج الامراض العصبية ثم دراسته للتحليل النفسي ولكثير مما يتصل بالتكوين النفسي والاجتماعي والجسماني للانسان كان لها أثرها فى عمله كأديب . ولا تقل أهمية هذه الناحية من نشاطه عن أهمية نشاطه السياسي ،** فقد شارك فى الحزب الديموقراطي الاشتراكي، وعرف ما تسعى اليه الأحزاب فى كثير من بلاد الدنيا فكفر بها وعلم أن ادعاء التقدمية والحرية والديموقراطية والاشتراكية أهدافاً لحزب شيء والاخلاص فى السعي لتحقيقها شيء آخر . وقد دخلت خبرته بالحياة السياسية فى أعماله الروائية . وكانت حياة الفريد دوبلين أثناء الحكم النازى مقسمة بين سويسرا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية . فلما انتهى الحكم النازى عاد الى ألمانيا واستأنف نشاطه فى الحياة الأدبية حتى توفى فى ايمندنجن بألمانيا فى يونية عام ١٩٥٧ .

واذا كنا نريد الاقتصار على عرض رواية ((**ميدان الكسندر فى برلين**)) بشيء من التوسع فلابأس بأن نذكر الروايات الاخرى أو بعضاً منها. بدأ الفريد دوبلين معالجه الفن الروائي برواية ((**قفزات فانجلون الثلاث**)) التي ظهرت فى صيغتها النهائية عام ١٩١٥ وتدور أحداثها فى الصين فى القرن الثامن عشر حول طائفة تؤمن بامكانية اصلاح الأحوال عن طريق نبذ القوة والانصراف عن المقاومة ، وهي تسمي نفسها طائفة « الضعاف »، ولا تتراجع عن متابعة أهدافها على الرغم من أساليب القمع التي تستعملها قوات القيصر ضدها، وعلى الرغم من المصاعب الداخلية التي تهدد كيانها . وتتمكن الطائفة من تأسيس مملكة على رأسها الكاهن الملك مانوح ، ولكن هذه المملكة لا تدوم طويلا ، لأن قوات القيصر تأتي عليها وتقتل مانوح . وتغير الطائفة منهجها وتتخذ فانجلون رئيساً لها ، وتتحول الى جماعة عسكرية تسير الى بكين محاولة اسقاط القيصر بالعنف . ولكن المحاولة تفشل . وهكذا أصبح وجود الطائفة ضرباً من المحال، فلا منهج الضعف أبقاها ولا منهج القوة ضمن لها النصر . وهذا هو القيصر يفتك بأفرادها ويحرق فانجلون بعد أن يقفز قفزات ثلاثا طبقاً للقوانين القائمة . ـ وفى عام ١٩١٨ أخرج ألفريد دوبلين رواية اخرى نبه فيها الى التأثير الخطير الذى ينتاب الشخصية الانسانية فى مجتمع تسيطر عليه الآلة : ((**فادتسيك يكافح الآلة البخارية**)) وفى عام ١٩٢٤ جاءت رواية ((**جبال وبحور وعمالقة**)) التي يصور فيها المحنة التي تتردى اليها البشرية عندما تتطور القوة التكنولوجية فتصل بها الى درجة لا تستطيع عندها أن تنجو بنفسها من خطرها . ومن الموضوعات التي اهتم بها دوبلين اهتماماً كبيراً موضوع غزو أمريكا الجنوبية وتحويل الهنود الحمر الى المسيحية ، وتناول دوبلين هذا الموضوع فى ثلاث روايات : ((**بلد بلا موت**)) ١٩٣٦ و ((**النمر الأزرق**)) (١٩٤٧) و ((**الأدغال الجديدة**)) (١٩٤٨) . ـ وتقابل هذه الثلاثية الأمريكية رباعية تناول فيها أحداث ما بعد الحرب العالمية الاولى وبخاصة حركة التمرد التي قادها كارل ليبكنشت مع روزا لوكسمبورج ـ وخرجت

المجلدات الأربعة بين عام ١٩٣٨ وعام ١٩٥٠ تحتعنوان رئيسي هو ((**نوفمبر ١٩١٨**)) تم عناوين متفرقة هي : ((**مواطنون وجنود**)) (فيما بعد :**الهزيمة**) ــ ((**شعب تعرض للخيانة**)) ــ ((**عودة قوات الجبهة**)) ــ و ((**كارل وروزا**)) . وفى عام١٩٤٧ نشر ألفريد دوبلين سيرته الذاتية بعنوان ((**رحلة القدر**)) وآخر رواياته ((**هاملت او الليلةالطويلة تنتهي**)) (١٩٥٦) .. **ويبدو أن الفريد دوبلين تحول بمضى الزمن الى الايمان بمزيد من الصوفية والايمان بمفاهيم المسيحية الحقة وانه ربط هذا الايمان الجديد بوشـائج من الثقافـةالانسانية العامة ومن معرفة أوفر بالانسان ترتفع عن المعرفة العضويه والنفسية الى آفاق مثالية .**

تدور أحداث رواية ((**ميدان الكسندر فى برلين**)) (١٩٢٩) أو اذا شئنا ترجمة أقرب الى الأصل الألماني : « برلين .. ميدان الكسندر »حول فرانتس بيبركوبف الذى كان يعمل فى مصنع للاسمنت ثم فى النقل ثم تشاجر مـع خطيبتـه(ايدا) وضربها فحطم ضلوعها فحكمت عليـه المحكمة بالسجن أربع سنوات . فلما أمضى مدةالعقوبة قرر أن يبتعد عن مواطن الزلل وأن يعيش حياة شريفة . ولكن حياة المذنب والسجين ظلتلاصقة به لا تفارقه ولا تمكنه من الاختيار لنفسه. وكان أول شيء خطر بباله هو الذهاب الى بيت(ايدا) التي كانت خطيبته،وهو ان لم يجدها هناك فقد وجد اختهـا المتزوجـة (مينا) ، وحدثالمحظور واعتدى عليها . وأصـبح يخشى عقوبة جديـدة ، ويخشى ان ينفى من برلين ، ولكن ادارة رعاية المساجين اتاحت له فرصة اخـرى ليعود الى الحياة الشريفة . فعمل بائعا جائلا يبيعالأقمتمة ليكسب قوته ، وحرص فى كل مساء على ارتياد الحانات فى ميدان الكسندر عله ان يجدفيما يقدم فيها من مشروبات وما يدور فيها مـن صخب شيئاً من الراحة أو الاطمئنان . وسرعانما عرف فرانتس بنتاً بولونية وعرف بعد ذلك عمها الذى كان يبيع أربطة الأحذية . وساقتالمقادير فرانتس الى ارملة طيبة باعها شيئاً مـن الأقمشة ووجد فيها رقة ورحمة . وما تحـدثعنها أمام عم صديقته البولونية حتى طلب هذا الرجل اليه أن يقدمه اليها ، فلم يتأخر فرانتس ،وكانت النتيجة ان سرق الرجل نقود الأرملـة الطيبة. وحزنفرانتس لهذه الحادثة حزناً شديدا وتألم من نذالة الرجل وما سمح به لنفسه من شر . وكان فرانتس مصمماً على السير فى طريقالشرف . مصمماً علـى الابتعاد عـن الاجـرام والمجرمين . ولكنه عاد فوقع فى براثن مجرم خطيرهو راينهولد ، وظل هذا المجرم يتلمس الوسائل حتى تمكن من اكراه فرانتس على الاشتراك معه فىتجارة الرقيق الأبيض . ثم ادعى راينهولد أنه يريد من **فرانتس** أن يشـترك معـه فى الاتجاربالخضروات ، وتبين **فرانتس** أن المطلوب منه فى الحقيقة هو المساعدة فى عملية سطو فرفض وأصرعلى انه يريد أن يعيش شريفاً . فما كان مـن راينهولد الا أن قذف به أمام عربة صدمته صدمةعنيفة . ونقل المصاب الى المستشفى وخرج منه بعد أن بترت احدى ذراعيه . وبدأ حياة جديدةمن نوع آخر . فقد اشترى صليباً من الصلب وضعه على ثيابه ليوهم الناس أنه من مشوهيالحرب فينال عطفهم ويثير الشفقة فى نفوسهـم فيعطف عليه منهم القادرون . وسارت احوالهعلى ما يرام . وعرف فتاة ابنة محصل فى الترام، هي(ميتسه) نبذتها اسرتها لسوء سلوكهافاحترفتالدعارة . وتحولت صداقته لميتسه الى عمـل معها ، فأصبح قواداً تعوله فاجرة . وما آلتحاله الى هذه الضعة حتى ارتمى على ما لم يكن يرتمي عليه من سرقة واحتيال . وتذكر راينهولد. والغريب انه لم يكن يكرهه بل كان يعجب بقدراته الاجرامية الخطيرة . ولهـذا ذهب اليـه واخـذيتحدث اليه ويتفاخر أمامه بأنه يعرف امراة لها

كذا وكذا من الصفات . فقرر راينهولد أن يجرد فرانتس من هذه المرأة التي يكابر بها . وتمكن بالفعل من استدراجها الى غابة والاعتداء عليها وقتلها . وظل فرانتس ينتظر عودة صديقته دون جدوى ، واضطر الى البحث عن عمل يكسب منه قوت يومه الى أن تعود الغائبة فلم يكن يظن أن شيئاً حدث لها . ولكنه ما ان رأى الشرطة تحوم حول المكان حتى توجس خيفة ، وآثر الاختفاء . واذا بالاعلانات تملأ الجدران مطالبة الجمهور بمساعدة السلطات في القبض على فرانتس وراينهولد . ولم يكن فرانتس في الحقيقة يختفي عن الأعين أختفاء كاملاً ، بل كان يأخذ نفسه بمزيد من الحرص فحسب ، فما كان يعرف له ذنباً . كان فرانتس مثلاً يرتاد الحانات في ميدان الكسندر ويمضي فيها لياليه ويمتع نفسه بشيء أو أشياء مما يتصل فيها من حياة المنكر . وذات يوم هجمت الشرطة على الحانة وقبضت عليه وأودعته الحبس ، فساستبد به الغيظ واليأس معاً ، وقرر أن يمتنع عن الطعام كلية ، فنقلته الشرطة الى مستشفى المجانين ، ومن هناك خرج الى برلين مرة اخرى . هنالك علم بمصير ميتسه وتوجه الى السلطات وأدلى بما لديه من معلومات ، فقبضت الشرطة على راينهولد الذى حوكم وادخل السجن لثبوت التهمة عليه . وعاد فرانتس يحاول الحياة من جديد وقد ثقلت نفسه بحزن جديد على صديقته التي ضاعت ولم يبق منها الا قبر من الحجر يضع عليه بعض الزهور وصليب من الخشب يمسح عليه بيده .. ووجد فى النهاية مصنعاً عمل بواباً به .

وطريقة الفريد دوبلين فى معالجة الرواية فريدة لفت نظر النقاد والادباء فى عصرها ــ ــ ظهرت عام ١٩٢٩ ــ وما زالت تعتبر نمطا من الأنماط المحببه الى نفوس المجددين . فهي اولاً طريقة غير تقليدية فى السرد والتصوير وهي ثانية مجموعة مختلطة من المعلومات الملتقطة من مصادرها ومن المقتطفات المقتصة من الجرائد والمجلات . وهي مختلطة الى أقصى ما يمكن أن نتصوره عندما نسمع هذه الكلمة : احصائيات ــ تقارير فنية ــ تقارير طبية ــ نصوص خطب ــ أخبار ــ نصوص التنبوءات الجوية ــ شعارات وعبارات دعاية . وهي على الرغم من اختلاطها تمثل تتابعاً منطقياً لا شك فيه . والاسلوب ملون ومنوع الى أقصى حد : جملة كاملة .. جملة ناقصة .. جملة مشوهة ــ كلمات دارجة ــ كلمات من لغة اللصوص والمجرمين والقوادين والعاهرات ، كلمات محرفة . وتحيط بهذه الوسائل الاسلوبية واللفظية والفنية المنوعة دائرة واحدة هي مدينة برلين وترتبط الأحداث من أول الرواية الى آخرها حول شخص واحد هو فرانتس بيبركوبف . ويغلب على جو الرواية طابع التشاؤم والسخرية في وقت واحد ولا يمكن أن يبدو هذا غريباً ما دامت الاشخاص فى غالبيتها العظمى « تعاني » من شيء ــ الأشخاص فقراء او مساكين او بؤساء أو مغلوبون على أمرهم أو منحرفون رغما عنهم او منحرفون لضعف فى ارادتهم وضميرهم .. ولقد كان العصر كله عصراً مضطرباً من النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وكان الناس فيه ، وبخاصة ضعاف الحيلة ، في مواقف شديدة الصعوبة .

هذه الرواية المنوعة تحلق بالقارىء فى آفاق مختلفة وتحرك القرائح المبدعة في اتجاهات مختلفة . انها تنتقل بنا من مجال التحليل النفساني الى مجال الدراسة الفسيولوجية الباثولوجية الى مجال الدراسة الاجتماعية الى مجال التصوير الوثائقي لمكان بعينه فى وقت بعينه . وهي تنتقل بنا من مجال النقد الاجتماعي الى مجال النقد السياسي الى مجال النقد الثقافي . وهي بعد ذلك أو قبل ذلك ان شئنا تفتح سبلاً جديدة في عالم الرواية ، فهي تقوم نموذجاً فى حد ذاتها على الرواية التي تضم الكثير من الأساليب التكنيكية فى عمل واحد ، وهي تفتح السبل امام تطوير الرواية الوثائقية والرواية النفسية والرواية السياسية . وان كانت رواية دوبلين تلتزم اطاراً منطقياً فهى تدفع التفكير الى امكانية خلق رواية تقوم على لصق مقتطفات من جرائد أو كتب بعضها

الى البعض الآخر دون ان يربطها رباط من منطق . والحقيقة ان آثار « **ميدان الكسندر فى برلين** » على الفن الروائي المعاصر فى ألمانيا كبيرة جداً .

من بين المشاهد التي يجتازها فرانتس بيبركوبف مشهد اجتماع الفوضويين السياسيين الذين كانوا يسعون الى تحطيم الديموقراطية البرلمانية التي كانت قائمة فى ألمانيا فى عصر الجمهورية القايمارية ، أى فى الفترة بين نهاية الحرب العالمية الاولى ، واستيلاء النازية على الحكم . ويبين هذا المشهد ضياع الفرد أمام القوى الكثيرة المتحكمة فى المجتمع المعاصر ، سواء منها القوى المنتظمة والقوى الفوضوية ، ويبين المشهد كذلك التدهور التي تتعرض له المفاهيم الفكريه والثقافيه الأساسية . نقرأ فيه :

« الرايخ الألماني جمهورية ، ومن لا يؤمن بذلك يأخذ طلقة فى رقبته . هناك فى شارع كوبرنيك ، عند شارع كنيسة ميشائل اجتماع . القاعة طويلة وضيقة ، عمال وشباب بياقات مفتوحة وآخرون بياقات خضراء يجلسون على صفوف من المقاعد بعضهم خلف البعض ، نساء وفتيات وباعة كتيبات يدورون فى المكان . ويقف على المنصة وراء المنضدة بين رجلين آخرين رجل بدين اصلعت رأسه الى نصفها . انه يُحرِّض ويجتذب ويضحك ويُغرى .

« ونحن لم نأت اخيراً الى هنا لنجعجع . فلسنا نستطيع ذلك ، بل يستطيع ذلك اولئك الذين يجلسون فى البرلمان . وهل حدث أن سأل سائل واحداً من رفاقنا هل يريد ان يدخل البرلمان . البرلمان بالقبة الذهبية من فوق ، والكرسي الوثير من الداخل . هل قال له : اتعلم ايها الرفيق ، لو انني فعلت هذا ، وذهبت الى البرلمان لكان معنى هذا ان الصعاليك زادوا واحداً . اننا ليس لدينا وقت للزعيق فى المداخن ، واثارة الغبار فى كل مكان . ان الشيوعيين الذين ليس لديهم قوائم يقولون : اننا نريد ممارسة سياسه فضح الكامن المكنون . فما هي النتيجة التي انتهت اليها هذه السياسة ؟ لقد فسد الشيوعيون أنفسهم ، ولا حاجة بنا الى الكلام عن سياسة فضح الكامن المكنون . هذا احتيال . فان الكامن المكنون الذى يريدون فضحه ظاهر يراه الأعمى فى ألمانيا ، وما يحتاج الانسان الى الدخول فى البرلمان لبلوغ هذا الهدف . ومن لا يرى هكذا بمفرده ، فلا سبيل الى مساعدته على الفهم ، لا بالبرلمان ولا بغيره . أما ان هذا البرلمان بؤرة الكلام الفارغ ، واما انه لا يصلح لشيء الا للاحتيال على الشعب ، فشيء تعلمه كل الأحزاب ما عدا من يسمون أنفسهم ممثلي الشعب العامل .

واصحابنا الاشتراكيون الطيبون ! نعم . ان من بينهم اشتراكيين دينيين ، ولنضع النقط على الحروف : انه يتحتم عليهم أن يكونوا دينيين ، أن يهرعوا جميعهم الى القسيس . أما أن يكون هذا الرجل الذى يجرون اليه قسيساً مسيحياً أو كاهنا بوذياً ، فأمر لا اهمية له . المهم أن يستمعوا اليه . (صيحة : وأن يصدقوه بطبيعة الحال) . ان الاشتراكيين لا يريدون شيئاً ، ولا يعرفون شيئاً ، ولا يستطيعون شيئاً . وهم ينالون فى انتخابات البرلمان اغلبية الأصوات دائماً . ولكنهم لا يعرفون ماينبغي عليهم أن يصنعوه بهذه الأصوات ، لا بل يعرفون : أن يجلسوا فى المقاعد الوثيرة ، ويدخنوا السيجار ، ويصبحوا وزراء . وهذا هو ما أعطى العمال أصواتهم من اجله ، وما أخرجوا القروش من كيس نقودهم لبلوغه : لكي يترهل خمسون أو مائة من الزجال على حساب العمال . ان الاشتراكيين لم يستولوا على السلطة السياسية فى الدولة ، ولكن السلطة السياسية فى الدولة هي التي استولت على الاشتراكيين . ان الانسان ليتعلم كل يوم شيئاً جديداً ، ولكن ليس هناك

مثيل للبقرة التي هي العامل الألماني . العمال الألمان يتناولون ورقة الانتخاب في أيديهم المرة تلو المرة ، ويذهبون الى اللجنة الانتخابية ويقدمونها ، ويظنون أن كل شيء قد انتهى . انهم يقولون : اننا نريد أن يدوى صوتنا في البرلمان . خير لهم أن ينشئوا جمعية للغناء والانشاد .

رفاقي ! رفيقاتي ! اننا لن نأخذ بطاقات انتخاب ، ولن ننتخب . لماذا ؟ لأن الناخب يخضع للقانون . والقانون هو السلطة الفاشمة، هو السلطة المباشرة للحاكمين . ان قساوسة الانتخاب يريدون غوايتنا ، فيظهرون أمامنا بسحنة طيبة ، انهم يريدون التمويه ، انهم يريدون أن يحولوا بيننا وبين أن نرى ما هو القانون ، وما هي الدولة ، ونحن لا نستطيع ان ننفذ الى الدولة من خلال ثقوب أو ابواب، الا أن نكون على أكثر تقدير حمير الدولة وحمالي اثقالها . وهذا بالضبط هو ما يسعى اليه قساوسة الانتخاب . انهم يريدون اصطيادنا وتربيتنا على أن نكون حميراً للدولة . . ولقد حققوا هذا الهدف منذ مدة طويلة بالنسبة لغالبية العمال . لقد تربينا في ألمانيا على هدى القانون . ولكن الانسان أيها الرفاق ، لا يستطيع الجمع بين النار والماء ، وهذا شيء ينبغي على العامل أن يعرفه .

البورجوازيون والاشتراكيون والشيوعيون يصيحون معاً في جوقة واحدة ، ويفرحون وهم يرددون : البركة كلها تأتي من أعلى ، من الدولة ، من القانون ، من النظام العالي . وكل شيء على هذا النمط . جميع من يعيشون في الدولة لهم حريات ثابتة في الدستور . ثابتة فيه . أما الحرية التي نريدها ، فلا يعطينا اياها احد ، بل علينا نحن أن نأخذها . وهذا الدستور يريد أن يخرج العقلاء من عقولهم ، فماذا تفعلون ، أيها الرفاق ، بالحريات المكتوبة على الورق ، بالحريات المكتوبة ؟ انك اذا استعملت مرة حرية من هذه الحريات ، أتى اليك الشرطي ، وضربك على رأسك . فاذا صحت فيه قائلاً ما هذا ؟ ان الدستور ينص على كذا وكذا ، قال لك : كلام فارغ ، يا أبله . وهو على حق . ان الرجل لا يعرف الدستور ، انه يعرف الأوامر . وفي يده العصا . أما انت فعليك أن تقفل فمك .

وعما قريب لن تكون هناك امكانية اضراب في الصناعات الهامة . لقد اوتيتم مقصلة اسمها لجان التسوية ، ويمكنكم ان تتحركوا بحرية تحت هذه المقصلة .

رفاقي ! رفيقاتي ! الانتخابات تجرى وتتكرر ، ويقولون لكم : في هذه المرة ستتحسن الأحوال ، انتبهوا معنا ، اجتهدوا ، اعملوا دعاية لنا في البيت وفي المصنع ، فما زلنا بحاجة الى خمسة اصوات ، الى عشرة ، انتظروا وسترون . نعم ، يمكنكم أن تروا شيئاً . وما هي في الحقيقة الا دائرة لا تنتهي من العمى ، وكل شيء يظل على حاله . ان النظام البرلماني يطيل أجل بؤس العمال . انهم يتحدثون عن أزمة العدالة ، ويقولون انه ينبغي اصلاح العدالة ، اصلاحها من رأسها وأطرافها، لا بد من تجديد القضاة ، لا بد من جعل طبقة القضاة طبقة جمهورية ، تحفظ الدولة ، وتقيم العدل . ولسنا نريد قضاة جدداً . اننا لا نريد أية عدالة مطلقاً . اننا نسقط اجهزة الدولة بالعمل المباشر . ولدينا الوسائل التي نستخدمها لتحقيق هذا الهدف : امتناع العمال . عندما يمتنع العمال تتوقف العجلات . وليس هذا نشيداً ينشد . اننا ، يا رفاقي ورفيقاتي ، لا ندعهم يخدعوننا بالحديث عن النظام البرلماني والتأمين والاحتيال السياسي الاشتراكي كله . اننا لا نعرف سوى معاداة الدولة ، وانعدام القانون والاعتماد على قبضاتنا .

ويدور فرانتس فى المكان بصحبة ڤيللى الشاطر ، فيسمع الكلام ، ويشترى كتيبات يدسها فى جيبه . وفرانتس ليس مهتماً بالسياسة ، ولكن ڤيللي يضغط عليه ، فهو يسمع بفضول . . »

★★★

كان توماس مَنْ واخوه هاينريش مَنْ والفريد دوبلين يحاولون فهم محنة العصر و محنة الثقافة ومحنة الفرد ومحنة المجتمع فى هذا العصر الحديث الذى بدأ بداية قوية فى ظاهرها واهية فى داخلها ، وكان لكل منهم منهجه ، وكان كل منهم رائداً اما لنوع أدبي مبتكر أو لوسيلة فنية مستحدثة أو لطريقة مبتدعة من طرق معالجة الكلمة أو الجملة ، وكان لكل منهم من الأفكار أو التاملات الفلسفية ما يقيم عليه أعماله الفنية . واذا كان ألفريد دوبلين قد لفت الانظار بالشكل الجديد الذى اتخذته روايته « ميدان الكسندر فى برلين » ، فقد ملك فرانتس كافكا على الناس لا فى ألمانيا وحدها بل فى أنحاء كثيرة من العالم عقولهم ووجدانهم بطريقته الفذة فى التعبير التي جمع فيها بين الواقع واللاواقع وفوق الواقع فى كل متكامل وجسم بها مواقف الاستحالة التي يتعرض لها الفرد فى العصر الحاضر فتتحطم شجاعته وتنهار قوته وتلتبس عليه الامور .

ولد **فرانتس كافكا** فى براغ - مواطناً المانياً او على الأحرى نمساوياً - فى عام ١٨٨٣ ، ودرس القانون ثم اشتغل فى عام ١٩٠٨ فى مؤسسة التأمين ظل بها يترقى من وظيفة الى اخرى حتى وفاته فى عام ١٩٢٤ . وقد اصيب فى وقت مبكر بالسل ولم يجد سبيلاً لعلاجه فظل عليلاً يائساً . كذلك احاطت به فى الاسرة منذ الطفولة ظروف قاسية طبعت شخصيته ، فقد استبد الوالد بالاسرة استبداداً شديداً عانى منه الابن **فرانتس** خاصه ، لأنه كان مرهف الحس كثير التأمل . كذلك لم تكن علاقاته الاجتماعية موفقة دائماً ، فلم يجد السبيل الى الهدوء فى احضان الاسرة ، ولم يجد الرضا الكامل فى العمل . وعلى الرغم من هذه المعوقات كلها فقد خلف فى الرواية والقصة القصيرة واليوميات والرسائل الخاصة أعمالاً تدخل فى عداد الأعمال الأدبية العظمى التي عرفها القرن العشرون . وتكتنف أعمال كافكا الصعوبة التي حيرت وما زالت تحير النقاد والباحثين ، فهي وان بدت سهلة او ساذجة ، تحمل فى طياتها الكثير من المعاني العميقة . فقد مزج كافكا الضدين معاً . مزج عناصر الكوميديا بعناصر التراجيديا ، مزج المفاهيم الفلسفية بصور من البساطة والسذاجة ، وتظاهر بأنه يرسم الواقع فرسم اللاواقع ، وتظاهر بأنه يرسم اللاواقع واخفى فى رسمه الواقع وما فوق الواقع . ولكننا نعرف أنه يصور الانسان فى عصرنا وأنه يصوره وقد تعرض للألغاز الكثيرة وللخوف الذى لا يتبدد ولليأس الذى لا يرجى من ورائه نجاح ولمشكلات الذنب والضمير والحكم والمعرفة والقوة والنفوذ .

وتتكون الأعمال الروائية لكافكا من مجموعة من القصص القصيرة ومن ثلاث روايات لم يتمكن من وضعها فى الصيغة النهائية التي كانت تطوف بخياله ، ولم يتمكن من اكمالها ، ولم يفكر فى تنظيم صفحاتها وفصولها ، وتركها عند وفاته وقد أوصى بأن تحرق اعتقاداً منه أن القراء لن يجدوا فيها نفعاً . ومن حسن الحظ أن الوصية لم تنفذ ، وأن الروايات خرجت مطبوعة ، فوجد القراء فيها نفعاً كثيراً وتعلم منها الادباء المعاصرون جميعا . هذه الروايات هى : **القضية** (١٩٢٥) - **القصر** (١٩٢٦) - **أمريكا** (١٩٢٧) . تدور أحداث رواية القضية حول (يوزف ك) ، شاب فى الثلاثين من عمره ، يعيش فى مدينة كبيرة فى عصرنا الحاضر ، يستيقظ صباح يوم عيد ميلاده فيجد الشرطة تدخل عليه حجرته وتعلنه بأنه مقبوض عليه . ويوزف ك لا يعرف الجريمة

التي ارتكبها ويظن أن شخصاً ما كاد له أو أن الامر كلها خطأ من اساسه . ويعلم يوزف ك ان القبض عليه لا يعني ايداعه الحبس ، فله أن يذهب الى البنك الذى يعمل وكيلا به ، وأن يمارس أعماله كما اعتاد ان يمارسها ، وأن ينتظر مكالمة تليفونية تخبره بموعد المحاكمة . ويظل يوزف ك فى حجرته بالبنسيون لم تتغير حياته فيها ، ويستمر فى عمله بالبنك . ويتلقى يوزف ك المكالمة الموعودة. وعلى الرغم من ان المتكلم لا يذكر له بدقة مكان وموعد المحاكمة الا انه يتوجه الى المكان الذى يظن أن المحاكمة ستنعقد فيه . وليس هذا المكان سوى مبنى كثير المساكن تضطرب فيه حياة اسر مختلفة . وتدفعه المصادفة العجيبة الى قاعة المحكمة فاذا هي مزدحمة لا يكاد يجد وسط الناس فيها طريقه . ويحاول يوزف ك أن يثبت للمحكمة براءته ولكن كلامه يقابل بالانطباعات المختلفة غاية الاختلاف ، تارة بالصفير وتارة بالتصفيق وتارة بالاستحسان وتارة بالضحك . ويعلم أن القضية مستمرة . وهذه هي القضية تستمر دون ان يتلو عليه احد صحيفة الاتهام ، ودون أن يطالعه القاضي فيراه راى العين . ويوزف ك مأخوذ بالمحكمة والقضية لا يستطيع أن يفلت من دائرة السيطرة التي احاطاها بها . وها هو ذا يجد الصعوبة اشد الصعوبة فى تأدية عمله كما ينبغي ، ويضطرب فى علاقاته مع الناس. ولهذا يأتي عمه اليه ويحاول مساعدته ، فهو يأخذه الى المحامي (هولد) الذى يعرف من امور المحكمة ما لا يعرفه غيره ، والذى يدعى أنه يعرف القائمين عليها أوثق المعرفة . ويبدأ الحديث ويبسط المحامي شيئاً من فكره ولكن يوزف ك يسمع على حين فجأة كأن شيئاً يقع خارج الحجرة ، فهو يخرج ويجد الفتاة (لينى) التي تعمل فى خدمة المحامي ، فيظل معها ولا يعود الى المحامي بعد ذلك . وتتعدد المشاهد وتتنوع ، فما يكاد يوزف ك يسمع بشخص يستطيع مساعدته حتى يذهب اليه ، وما يلتقي بالشخص حتى يحدث شيء يصرفه عن أمره ، فهو أحياناً يتعب وينام ، وأحياناً يصاب بالاغماء او الدوار وهو على أية حال لا يستطيع أن يجمع شتات نفسه لمجابهة القضية التي فُرضت عليه فرضاً والتي لا يعلم من شأنها شيئاً . انه يسمع عن صلة المصور تيتوريللي بالمحكمة فيذهب اليه ويسمع منه الكثير عن المحكمة والموظفين ، ولكنه لا يجد لديه نفعا . وهذه هى المحكمة تتسع وتتضخم حتى تصبح الدنيا كلها محكمة : محكمة فى البيوت وأمام البيوت وفوق أسطح البيوت وفى داخل الحجرات وفى مكاتب البنك وفى مخازن البنك بين اكوام المهملات ، حتى فى الكنيسة . يذهب يوزف ك الى الكنيسة ليلتقي بضيف من ايطاليا أتى لبعض الأعمال ، ويدخل الكنيسة عندما يعييه الانتظار ويجد فيها وسط الظلام قسيسا . حتى هذا القسيس من المحكمة . ويتحدث القسيس اليه عن المحكمة ويحكي له امثولة عن القانون الذى يقوم كالمبنى عليه حارس لا يدخل فيه الا من كان له أن يدخل. ولا يفهم يوزف ك الامثولة ولا يصل الى مغزاها . وها هو ذا عام ينقضي . والمحكمة التي لم يرها تصدر عليه حكماً بالاعدام . ويأتي اليه فى عشية عيد ميلاده الواحد والثلاثين رجلان يقتادانه الى خارج المدينة وهو يرضخ لهما تماماً بل ويساعدهما على تأدية مهمتهما . وهما يقتلانه بسكين ، بينما يأتي صوت من مكان مجهول يقول : « كالكلب » .

يصور كافكا البحث عن المحكمة أو لجنة التحقيق على النحو التالي :

« واتجه ك الى السلم ليصل الى حجرة التحقيق ، ثم مالبث ان وقف ساكناً لأنه راى على هذا السلم مداخل ثلاثة اخرى توصل الى سلالم اخرى ، هذا بالاضافة الى ممر صغير بدا فى نهاية الفناء وكأنما كان يوصل الى فناء ثان. واغتاظ ك لأنهم لم يبينوا له مكان الحجرة بالضبط . لقد عاملوه باهمال أو استهتار عجيب ، وعقد النية على ان يذكر ذلك فى التحقيق بوضوح وبصوت عال . وأخيراً صعد الدرج ، وداعبت فكره ذكرى كلمة

الحارس ((فيلليم)) اليه : ان الذنب يجتذب المحكمة اجتذابا . . واستنتج ك من هذه العبارة أن حجرة التحقيق تقع عند السلم الذى اختاره مصادفة .

ولقد تسبب أثناء صعوده السلم فى ازعاج أولاد كثيرين كانوا يلعبون عليه . فلما شق صفهم ومر من بينهم تطلعوا اليه بالشر . وقال فى نفسه : « اذا حدث وكان على أن أحضر الى هذا المكان مرة ثانية ، فلا بد أن أحضر معي اما حلوى لأكسبهم بها أو عصا لأضربهم بها » . واضطر قبل أن يصل الى الدور الأول الى أن يقف هنيهة الى أن تتم كرة من تلك التي كان الأولاد يلعبون بها مشوارها . وكان هناك صبيان صغيران وجهاهما ملتويان كأوجه كبار الأشقياء أمسكا ببنطلونه فى هذه الأثناء . ولو انه دفعهما ليبعدهما عنه لأصابهما بأذى ، وكان يخشى صراخهما .

وبدأت عملية البحث الحقيقية فى الدور الأول . ولما لم يكن ك يستطيع أن يسأل عن لجنة التحقيق فقد اخترع شخصية نجار اسماه لانتس ــ وقد خطر بباله هذا الاسم لأن الضابط ابن أخي السيدة جروباخ كان يسمى بهذا الاسم ــ وأراد ان يسأل فى كل المساكن هل يسكن بها نجار اسمه لانتس ليتيح لنفسه امكانية التطلع الى ما بداخلها . وقد تبين بعد ذلك ان التطلع داخل الحجرات أمر ممكن حتى بدون ذلك فى أغلب الأحوال ، لأن كل الأبواب تقريباً كانت مفتوحة ، وكان الأولاد يدخلون ويخرجون منها . كانت تلك الحجرات بصفة عامة حجرات صغيرة ، لها شباك واحد ، وكان السكان يطبخون طعامهم فيها أيضاً . ومن النساء من كن يحملن على ذراع طفلاً رضيعاً ، ويعملن بالاخرى فى اعداد الطعام . وكانت هناك بنات مراهقات لا يرتدين على مايبدو سوى مرايل ويجرين هنا وهناك بنشاط ما بعده نشاط . وكانت الحجرات كلها تضم مضاجع ما يزال بها بعض الناس ، كان يرقد بها مرضى أو نيام وربما تمدد بها اناس يرتدون ملابسهم كاملة . وكان ك يقرع ابواب المساكن المغلقة ويسأل عما اذا كان النجار لانتس يسكن فيها . وكثيراً ما كانت امرأة تفتح الباب وتتلقى السؤال ثم تلتفت الى داخل الحجرة فينهض أحدهم من السرير لتقول له : « هذا السيد يسأل هل يسكن هنا النجار لانتس ؟ » ويسأل الناهض من السرير : « النجار لانتس؟ » فيقول : « نعم » رغم انه تبين بدون شك ان لجنة التحقيق ليست هنا ، وأن مهمته هنا قد انتهت . وكان هناك كثيرون يصدقون أن ك مهتم جداً بالعثور على النجار لانتس ، وكانوا يطيلون التفكير ، ويذكرون اسم نجار آخر غير لانتس ، أو يذكرون اسماً آخر بينه وبين اسم لانتس شبه بعيد ، أو يسألون عند الجيران او يرافقون ك الى سكن بعيد يعتقدون أن مثل هذا الرجل ربما يسكن فيه من الباطن أو يرجون ان يجدوا فيه من يستطيع أن يعطي بيانات احسن من تلك التي يعرفونها . واصبح ك فى النهاية لا يسأل بنفسه الا قليلاً ، اصبح يسير وراء مرشديه خلال الأدوار . وندم على خطته التي لاحت له فى اول الأمر عملية جداً . ولما بلغ مطلع الدور الخامس قرر ان يقطع البحث واستأذن العامل الشاب اللطيف الذى اراد ان يقوده الى ما بعد ذلك ، ونزل . وما لبث أن تملكه الغضب من أن الجهد الجهيد الذى بذله لم ينته به الى نهاية ، وعاد مرة اخرى يقرع أول باب فى الدور الخامس . كان أول شيء رآه فى الحجرة الصغيرة ساعة حائط كبيرة تشير الى الساعة العاشرة . وسأل : « هل يسكن هنا نجار اسمه لانتس ؟ » وقالت امرأة ذات عينين سوداوين لامعتين كانت منهمكة فى غسل ملابس طفل فى طست غسيل : « هناك اذا سمحت » واشارت بيدها المبتلة الى باب الحجرة المجاورة وكان مفتوحاً . وظن ك انه يدخل الى اجتماع . كانت هناك أعداد متزاحمة من الناس ــ لم يحفل أحد منها بالداخل ــ تملأ حجرة متوسطة السعة لها

نافذتان ، ولها على مقربة من السقف دهليزيحيط بها ، كان هو كذلك يغص بالناس ،وكان من بالدهليز يقفون منحنين تلتصق رؤوسهم وظهورهم بالسقف وخرج ك لان هواء المكان ثقل عليه ، وقال للمراة الشابة التي يبدو انها لم تحسن فهم سؤاله : «لقد سألتك عن نجار اسمه لانتس ؟ » فقالت : « نعم ، ادخل هنا من فضلك ؟ » ولعله لم يكن ليتبعها لو لم تتجه اليه وتمسك مقبض الباب وتقول : « بعد أن تدخل سأقفل الباب ، فلا ينبغي أن يدخل آخر بعدك » وقال ك : « هذا شيء معقول جداً ».ثم دخل مرة اخرى . .

هذه الصور الكاريكاتورية والعناصر المضحكة المتضاربة التي يحب الانسان ان يتأملها اكثر من مرة ليتبين مغزاها العميق ، تتكرر في روايته الثانية « القصر » . تدور احداث رواية «القصر» حول شاب اسمه (ك) يصل في وقت متأخر من مساء يوم من أيام الشتاء الى قرية عند أسفل التل الذى ترتفع فوقه مباني القصر . ويذهب الشاب الى حان الجسر ويحاول أن يقضي الليلة حتى يأتي الصباح ويقابل أولى الشأن الذين استدعوه ليعمل موظفاً للمساحة . ولكن اهل القرية يواجهون ك بالريبة الشديدة ولا يسمح صاحب الحان له بالمبيت الا بعد أن يتلقى ك تصريحا تلفونيا من القصر بذلك . ويخرج ك في الصباح الى القرية الغارقة تحت الثلوج وينظر الى الافق فيرى القصر وهو يتكون من مجموعة من المباني توشك أن تكون مدينة صغيرة ويرى للقصر برجاً لا يعلم هل هو برج كنيسة أو برج بيت . ويطيل النظر الى القصر فلا يجد فيه ما كان يجد من الروعة بل يرى مبانيه من الحجر الهش الذى يتساقط ويفقد طلاءه ، ويتذكر ك بلدته . أما القرية ففيها بيوت ومدرسة وكنيسة. ويحاول ك الذهاب الى القصر فيكتشف انه بعيد بعداً لم يكن يخطر له على بال ، فينحرف الى القرية ويدخل بيتاً من بيوتها يرى فيه امرأة شاحبة يفهم أنها تنتمي الى القصر . ويأخذه النعاس ، وعندما يفيق يطرده اهل البيت . ويلتقي في الطريق برجلين متشابهين غاية التشابه يعلم منهما أنهما عُيِّنا مساعدين له. ويضطر ك الى قبول هذا الوضع على الرغم من أن مساعديه على وشك الحضور ومعهما الأجهزة . ويعلم ك أن الانسان لا يستطيع دخول القصر الا بتصريح ، ويعلم أن الحصول على مثل هذا التصريح ليس بالشيء الهين . ويتلقى رسالة من رئيس الادارة « كلم » يبلغه فيها بأن الشاب « برناباس » عين ساعياً له وبأن رئيس القرية سيبلغه بتفصيلات مهمته . ويعتمد ك على ذراع برناباس حتى يصل الاثنان الى بيت برناباس، ويرى ك هناك والدى الشاب واختيه اولجا وأماليا . وينتهز فرصة ذهاب اولجا الى الحان لاحضار شيء من البيرة فيرافقها الى هناك ، فلم يعد من بقائه في البيت جدوى لأن البيت لا يتصل بالقصر ، وهو يريد أن يصل الى القصر على أية حال . أما الحان الذى تذهب اليه اولجا فهو حان السادة الذى لا يسمح فيه بالمبيت لغير السادة الذين ينزلون من القصر الى القرية في بعض المهام. ويرى ك الخدم يسترسلون مع اولجا في كثير من العبث ، ويرى بالحان الخادمة فريدا ويتقرب اليها عندما يعلم انها عشيقة كلم . وينشأ بين ك وفريدا حب يظن ك انه سيجد فيه السعادة والطمأنينة . وفريدا تمكنه من النظر في ثقب باحد الأبواب في الحان ويخيل اليه انه يرى كلم جالسا ، وفريدا تمكنه كذلك من المبيت سراً في قاعة الشراب بالحان . وفي اليوم التالي يأخذ ك فريدا الى حجرته بحان الجسر وهو يفكر في حياة اسرية معتدلة . ولكن المساعدين يثيران حفيظته ويسببان له الضجر لأنهما لا يفترقان عنه ولا يدعان له شيئاً من حياة شخصية خاصة لا يندسان فيها . وبينما ك يظن أنه بالحصول على فريدا قد حصل على خير كثير وقد انتصر على كلم نفسه بأن جرده من عشيقته ، ويظن كذلك انه قد اقترب من القصر بما عقد من علاقة طيبة مع برناباس ، تأتي صاحبة الحان وتتحدث اليه حديثاً يفهم منه انه أساء الى نفسه والى

فريدا وانه فى الوقت الذى يتصور فيه انه يعلم شيئاً، جاهل جهلاً لا سبيل الى اصلاحه. ويذهب ك الى رئيس مجلس القرية ويدور بين الاثنين حديث طويل عن الروتين ينتهى الى أن رئيس القرية لا يجد عملاً فى المساحة يمكن أن يقوم به ك، وانه يخيّره بين الرحيل وبين العمل فى وظيفة خادم للمدرسة حتى تقرر الدواوين شيئاً نهائياً فى شأنه . ويضطر ك الى قبول العرض الاخير على الرغم مما فيه من تحقير لشأنه ولكنه يجد فيه على اية حال مأوى لزوجته وله وشيئاً من الدفء فى الشتاء ولقمة عيش . ويستمر ك فى محاولاته للوصول الى القصر او الى الرئيس كلم . فيذهب الى حانة السادة ولكنه يكتشف ان الحديث الى كلم يوشك ان يكون محالا . ويلتقي برجل يقدم له نفسه على انه سكرتير كلم فى القرية ، ومن عجب ان هذا الرجل يطلب الى ك ان يجلس اليه ليستجوبه ، فيرفض ك . واذا كانت الامور تسير فى هذه الاتجاهات كلها من سيء الى اسوأ ، فهذا خطاب فريد يأتي من كلم يشكره فيه على أعمال المساحة التي قام بها . لا بد أن فى الأمر سراً . ويتعرض ك لصعوبات كثيرة فى المدرسة ، فالمساعدان يتقربان من فريدا أكثر مما ينبغي ، والمدرس يفصل ك لأنه لا يقوم بواجبه . اما ك فيرفض الفصل ، ويفصل هو المساعدين السخيفين ويطردهما شر طردة . كذلك تسوء العلاقة بين ك وفريدا خاصة وقد تكررت زيارات ك لبرناباس واختيه . وتقص اولجا على « ك » قصة برناباس ، وكيف رفضت اختها اماليا ذات يوم عرضاً فاجراً عرضه عليها احد السادة فادعى هذا السيد أن اماليا أهانت السلطة وان اسرتها مسئولة معها عما حدث ، وكيف فشلت كل محاولات الشكوى والتصالح ، ولم يعد أمام اولجا الا ان تنشيء علاقات وثيقة مع خدم السادة فى الحان ، ولم يعد أمام اخيها برناباس الا ان يعمل ساعيا فى الديوان بلا اجر . وهذه هي فريدا تغضب من ك وتتركه وتعود الى العمل فى الحان . ويتجه ك الى هناك فى محاولة لاصلاح ما فسد من امورهما ، ويعلم فى الطريق ان ارلانجر احد سكرتيري كلم الكبار يريد مقابلته . وكيف يجد ك حجرة السكرتير ارلانجر والحجرات كلها متشابهة ؟ وحتى اذا وجد الحجرة كيف يدخل والسكرتير نائم لا ينبغي لأحد أن يوقظه ؟ لهذا يدخل ك حجرة اخرى ينتظر فيها ، فاذا النوم يتملكه فلا يفيق الا بعد فوات الأوان . لم يستطع ك أن يعرف من امره الا ان اختطافه فريدا من الحان قد سبب ارتباكاً كبيراً هو المسئول عنه، وان وجوده فى هذا المكان يزعج السادة ازعاجا شديدا . ويقتاد «ك» الى الخمارة حيث ينام على لوح من خشب. ويلتقي فى الخمارة بيبي التي خلفت فريدا أثناء غيابها ، ويدور بينهما حديث تعرض فيه البنت عليه أن يأوى الى حجرة الخادمات يتوارى فيها الى أن ينتهي الشتاء ويأتي الربيع . وتنتهي الرواية بحوار بين ك وصاحبة الحان ، كان ك يظن انها لا تهتم بالثياب ، فاذا بها مغرمة بالثياب الى حد يجاوز المألوف ، ويتهمها ك بأنها كذابة ، فترد التهمة الى نحره وتقول عنه انه اما مجنون او طفل أو انسان شرير جداً خطير جداً .

« ك » هو فى اعتقادنا الشخص الذى يبحث عن مقومات حياته ، وهذه المقومات تجتمع على هيئة رمز يمثله شخص خرافي هو «كلم» او « بناء خرافي » هو القصر . انه يفشل فى امتلاك مقومات الحياة لأنه ضعيف الارادة ، مشتت الذهن قليل الحيلة ، وهو يتعرض لمؤثرات المجتمع القائم التي اصبحت تؤثر على حياة الناس تأثيراً مفرطاً فى القوة والتشعب والخبث ، واصبح الانسان يتعرض لسلطة مجهولة يعرفها ولا يراها تلعب به كما يلعب الطفل الساذج او الرجل المحترف بالكرة . واخطر ما يتعرض له « ك » هو أنه يترك التيار يجرفه فيخرج عن أهدافه الاولى وينهك قوته فى صراع مع اشياء يظنها ذات اهمية وما هي من الأهمية بمكان .

ومن اطرف ما في رواية « **القصر** » تصوير كافكا للعمل فى الدواوين وللاجراءات التي تتخذ

فى الامور المختلفة ولاصناف الموظفين كبارهم وصغارهم . ويأتي هذا التصوير فيمواضع متعددة من الرواية وبخاصة فى احاديث بين ك ورئيسمجلس القرية ، وبين «ك» واولجا وبين ك وصاحبه الحان . وهذا هو جانب من حديث ك مع اولجاعن عمل برناباس فى القصر ثم عن العمل فى القصر عامة :

وقالت اولجا : « لو ان برناباس عرف له عملاً آخر يقوم به بدلاً من شغلة الساعي هذه التي لا ترضيه لما تأخر عن الانصراف عنها(...) انها لا ترضيه وله فى ذلك أسباب مختلفة ، ولكنها على أية حال خدمة للقصر ، أو هي على أية حال من قبيل خدمة القصر ، وهذا ما ينبغي على الانسان على الاقل ان يؤمن به. فقال ك : « كيف هذا ؟ هلانتم فى شكحتى من هذا ؟ » فقالت اولجا : « فى الحقيقةلا يساورنا فى ذلك شك ، فبرناباس يذهب الى دواوين المستشارية ويخالط الخدم هناك كواحد منهم. ، ويرى من بعيد بعض الموظفين متفرقين ، ويتلقى رسائل ذات اهمية نسبية ، بل يتلقى أحياناً رسائل شفهية لينقلها كما سمعها ، وهذا كثير ونحن نفخر بما استطاعأن يحققه وهو ما يزال فى سن الشباب الغض . وهز ك رأسه ، ولم يعد يفكر فى العودة ، وسأل : « هل لديهزىخاص ؟ » فقالت اولجا : « اتعني السترة ؟ لا ، لقد صنعتها له أماليا حتى قبل أن يعمل ساعيا . ولكنك تقترب من النقطة الحساسة . فقد كان يتوقع منذ وقتطويل أن يحصل ، لا على زى رسمي ـ فليس هناك شيء من هذا فى القصر ـ ولكن ، علىبدله. ولقد تلقى تأكيداً بهذا ، ولكنهم فى القصر يتصرفون ببطء شديد فيما يتعلق بمثل هذهالموضوعات . واقبح شيء هناك هو أن الانسان لا يعلم معنى هذا البطء . فهو قد يعني انالموضوع يسير سيره الروتيني ، ولكنه قد يعني كذلك ان الموضوع لم يبدأ سيره بعد ، اى انهم يريدون على سبيل المثال اختبار برناباس . ومن الممكن ان يعني البطء ايضا ان الاجراءات قد انتهت ، وان التاكيد الذى سبق ان اعطي لبرناباس قد سحب لسبب ما ، فلن يحصلعلى البدلة أبداً . ولا يستطيع الانسان ان يعرف شيئا أكثر دقة ، أو لعل الانسان يعرفهبعد مضي وقت طويل . والناس هنا يتناقلون حكمة لعلك تعرفها : ان القرارات الحكوميةخجولة كالبنات الصغيرات » . فقال ك وقد تناول العبارة بجد أكثر مما فعلت اولجا : « هذه ملاحظة طيبة ، وربما اتصفت القرارات الحكومية بصفات اخرى من تلك التيتتصفبها البناتالصغيرات » . وقالت اولجا : « ربما . وانا لا أعرف مقصدك . وقد تقصدمدحها . أما فيما يختص بالبدلة الحكومية ، فهي هم من الهموم التي يعاني منها برناباس،ولما كنا نشارك بعضنا بعضا فى حمل الهموم ، فانها ايضا من همومي ، (...) وبرناباسليس بطبيعة الحال موظفا ، ولا حتى من أحط درجة ، وهو ليس من الخطل بحيث يرجوأن يصبح موظفا ، (...) فهل برناباس من كبار الخدم ؟ لا . (...) ومعنى هذا انه قديكون واحداً من صغار الخدم ، ولكن هؤلاء الخدم الصغار يلبسون البدل الحكومية ، علىالأقل عندما ينزلون الى القرية ، وهذه البدلة الحكومية ليست زيا رسميا بمعنى الكلمة ،هذاالى ان هناك اختلافات كثيرة تعتورها ، ومهما يكن من أمر فان الانسان يتبين الخادم القادممن القصر بالنظر الى ثيابه ، ولقد رأيت انت بنفسك بعض هؤلاء الرجال فى حان السادة . وأبرز ما فى هذه الثياب انها غالباً ضيقة تلتصق بالجسم التصاقاً شديداً ، فما يمكن لفلاح أو عامل أن يستخدمها . اذن فبرناباس ليس لديه مثل هذه البدلة ، وليس هذا الأمر من الامور المخجلة المزرية فحسب ، فهذا مما يمكن احتماله ، ولكنه من الامور التي تجعل الانسانيشك فى كل شيء خاصة فى الساعات الحزينة، ولقد مرت بنا ، ببرناباس وبي تلك الحالاتمرات ليست بالقليلة . عند ذاك نتساءل هل

هذا العمل الذى يقوم بـه برناباس خدمـةللقصر . انه بكل تأكيد يذهب الى بعض المكاتب الحكومية، وما هذهسوى جزء من الكل ، وعندالمكاتب التي يذهب اليها حواجز من ورائهـا مكاتب اخرى . وليس هناك ما يمنعه من النفاذاليها ، ولكنه لا يستطيع أن يتقدم اليها عندما يجد مرءوسيه الذين يتصرفون فيما لديـهمن امور سيصرفونه . والانسان هناك عرضة للمراقبة الدائمة ، أو هو الأقل يظن ذلك .وحتى اذا هو تقدم الحواجز ، فما النفـع الذى يمكن ان يصيبه ، اذا لم يكن لديه عمل فأصبح هناك دخيلا ؟ ولاينبغي ان نتصور هذه الحواجز على انها حدود معينة ــ وهذا شيءلايفتأ برناباس يلفت نظرى اليه . فهناك كذلك حواجز فى المكاتب التي يذهب اليها . ومعنىهذا ان هناك حواجز يتخطاها وليس منظرها بمختلف عن منظر تلك التي لم يتجاوزها بعد ،ولهذا فمن الممكن ان يذهب الانسان مسبقاً الى ان المكاتب التي تقع خلف هذه الحدودلا تختلف اختلافا جوهريا عن تلك التي عرفها برناباس. كل مافىالأمر أنالانسانفىساعاتحزنه يظنهذا الظن . ثم يستمر الشكوالانسان لايقدر على مقاومته . ويتكلم برناباس مع موظفين ،ويتلقىرسائل . ولكنمنهم هؤلاء الموظفون ؟ وما هي هذه الرسائل ؟ لقد قال لي انه نقل الـى« كلم » ، وانه يتلقى منه شخصياً الأوامر . وهذا كثير جداً ، فكبار الخدم انفســـــهملا يصلون الى هذا الحد ، هذا كثير جداً ، بل هو اكثر مما ينبغي ، وهذا هــو المخيـف فىالأمر . تصور انه نقل الى « كلم » مباشرة وانه يكلمه ويسمع منه . ولكن هل الأمر فعلا كذلك؟نعم ، انه كذلك . ولكن لماذا يشك برناباس فى أن ذلك الموظف الذى يسمونه « كلم » هو فعلا « كلم » ؟ (...) على اننا نتكلم احياناً عن « كلم » ، وانا لم أر « كلم » بعد ــ وانت تعرفأن فريدا لا تحبني كثيراً ، وما كانت لتسمح لي بأن اتطلع اليه ــ على ان شـكله معروفبطبيعة الحال فى القرية ، فقـد رآه بعـض الأهالي ، وكلهم سمعوا عنه ، ولقد تكونتصورة لكلم من التصورات ومن الشائعات ومن بعض النوايا الثانوية الزائفة ، وهى صـورةصحيحة فى خطوطها الأساسـية ، ولكـن فى خطوطها الأساسية فقط ، وفيما عدا ذلك فهيصورة متغيرة ، ولعلها ليست متغيرة بالدرجة التي يتغير بها شكل كلم فى الحقيقة ، ويقالان شكله يختلف عنها اختلافا تاما عندما ياتي الى القرية ، ويختلف عنها عندما ينصرف عنالقرية ، ويختلف عنها قبل أن يشرب البيرة ، ويختلف عنها بعد أن يشرب البيرة ، ويختلفعندما ينام ، ويختلف عندما يكون وحـده ، ويختلف عندمـا يتحدث ، ويختلف اختلافاأساسيا ــ وهذا شيء بديهي ــ عندما يكون فى القصر . بل ان الروايات المتناقلة فى القريـةتتضمن اختلافات كبيرة جداً ، اختلافات فى الطول والمظهر والبدانة واللحية ، وهي لحسنالحظ تتفق فيما يتعلق بالثوب الذى يرتديه ، انه يرتدى دائما ثوبا بعينه : حلة سوداء لهاسترة ذات طرفـين طويلين . على ان هـذه الاختلافات لا ترجع الى اسباب من السحر ،بل هي اختلافات بديهية ترجع الى المزاج فى لحظة بعينها ، والى درجة الانفعال والىدرجاتمتباينة لا حصر لها من الأمل أو اليأس يكون فيها المشاهد الذى لا يتمكن فى غالب الأحيانمن رؤية كلم الا لحظة . (...) أما الشيء الذى يتسم فى نظرى بمزيد من الأهمية فطريقةكلم فى التعامل مع برناباس . وكثيراً ما حدثني برناباس عنها ، بل ووضحها لي بالرسم . لقدجرت العادة على اقتياد برناباس الى مكتب كبير من مكاتب المستشارية ، ليس مكتب موظفواحد ، بل هي حجرة تقسمها طولياً منصـة عالية واحدة تمتد من حائط الى الحائط الآخرالى قسمين ، قسم ضيق لا يكاد يكفي ليعبر فيه شخصان احدهما بجانب الآخر : هذا هو مكان الموظفين ..وقسم واسعهو مكان أصحاب الحاجاتوالمتفرجين والخدم والسعاة . وهناكعلى المنصة كتب كبيرة مفتوحة ، صفت احدها بجوار الآخر ، والموظفون يقفون عند غالبيةهذه الكتب ويطالعون فيها . ولكن الموظفـين

لا يبقون عند كتاب واحد دائما ، بل يتبادلون،لا الكتب ، بل الأماكن . واعجب شيء فى رأى برناباس هو مشهد الموظفين وهم يمرون بعضهم على البعض أثناء تبادل الأماكن فى هذه المساحة الضيقة . وهناك فى المقدمه مناضد صغيرة منخفضة ملاصقة للمنصة ، يجلس اليها كتبة يسطرون ما يمليه عليهم الموظفون . وبرباناس يدهش دائما لطريقة الاملاء والكتابة. فالموظف لا يصدر أمراً واضحاً للكاتب بأن يكتب ما سيمليه عليه ، والموظف لا يملي بصوت عال ، حتى ان الانسان لا يكاد يلحظانه يملي ، بل يراه وقد بدا عليه انه يقرأ كما كان يقرأ من قبل ، أو هو يهمس ، والكاتب يسمع همسه . وكثيراً ما يملي الموظف بصوت شديد الانخفاض لا يستطيع الكاتب أن يسمعه وهو جالس فهو يهب واقفا ليتلقف الجملة ، ثم يجلس بسرعة ليسجلها ، ثم يهب واقفامرة اخرى وهكذا دواليك . . » .

أما الرواية الثالثة ((أمريكا)) او الرواية الأمريكية ، فانها تختلف فى هيكلها الأساسي عن الروايتين السابقتين ، فلم يشأ فرانتس كافكاهنا ان يغلب الجانب الرمزى على الجانب الصريح، بل ترك قدرا كبيرا من الأحداث واضحا ينطق بذاته عن معناه . أما الاسلوب فهو هو لم يتغير ، اسلوب الفكاهة المريرة وخلط المكونات الواقعية بالاحتمالات غير الواقعية والتقلب دون تمهيد بين الاضداد .

تدور الاحداث حول فتى فى السادسة عشرة من عمره أرسلته اسرته الى امريكا لأنه اخطأ مع خادمة فحملت ووضعت طفلا ولم تجد الاسرة مهربا من الفضيحة فى غير هذا التصرف . والتقى الفتى ، واسمه كارل روسمن ، على السفينة بالعامل القائم على وقود الآلات ، وفهم منه ان مهندس السفينة يسيء اليه ويظلمه ، فقرر كارل ان يذهب الى القبطان ويعين الرجل المظلوم على بلوغ حقه . فلما كان فى كابينة القبطان تقدم اليه رجل وقال انه عمه الأمريكي وقد علم بخبر وصوله من الخادمة . ونزل كارل مع عمه من السفينة الى الميناء وقد نسى مظلمة العامل ووعده اياه بمساعدته . وعاش كارل فى البيت العظيم الذى يمتلكه العم الفني الذى تقدر ثروته بالملايين والذى وصل بجهوده الى أن اصبح عضواً فى مجلس الشيوخ . ولكن كارل لم يكن يرتاح الى هذه الحياة ، فقد عزله العم عن العالم الخارجي تماما وامره بأن يعكف على تعلم اللغة واتقانها حتى يبدأ نشاطاً مثمراً فى المستقبل . وحدث ذات يوم أن تلقى كارل دعوة من صديق للعم يدعى پوللوندر لزيارته فى بيته الريفي قرب نيويورك ، وعلى الرغم من ان كارل كان يعلم ان عمه لا يمكن ان يوافق على هذه الدعوة ، وانه لو قبلها أثار غضبه عليه ، فقد ذهب الى السيد پوللندر . ووجد هناك جواً غير الجو الذى اضطره العم اليه ، كان الفرح يملاء جنبات البيت ، وكانت البهجة تشع من كل ناحية. وعرف كارل ابنة السيد پوللندر التي اقتادته خلال البيت بين حجرات وممرات لو لم تكن معه لتاه فيها ولما اطمأن الى موطىء قدم . وتحولت العلاقة بين كارل والبنت الى الجدل ثم الى الشجار والمصارعة ، والغريب أن البنت هي التي غلبت كارل واذلته . وبدأ كارل يفكر فى عمه ، وفى العودة الى البيت ، ولكن شخصاً يدعى جرين اعترض سبيله وعمل على تعطيله حتى انتصف الليل فقدم اليه خطاباً من عمه يوبخه فيه على فعلته ، ويخبره بأنه قد تبرأ منه لخروجه على أمره الواضح ومغادرته البيت، ولهذا لم يعد له أن يعود الى البيت مرة ثانية . وفتح كارل عينيه على حقيقة مريرة : لقد اصبح فى الشارع . والتقى فى الشارع باثنين من الاشقياء هملا ديلامارش وروبنسون وعداه بمساعدته على الحصول على عمل فأمن لهما وصدقهما ، وترك الحجرة وخرج لبعض شأنه ، فلما عاد وجد حقيبته قد افتضت فضاع منها ما ضاع واضطرب ما اضطرب، فقرر الافتراق عن الرجلين . وساعدته طباخة الفندق على الحصول على عمل ، كان عملا بسيطا فى الفندق

ولكنه كان يرجو أن يرتفع سريعا فيصل الى الثروة والرفعة . عمل كارل اذن خادما للمصعد الكهربي واستمر يؤدى واجبه على خير ما يستطيع حتى فاجأة روبنسون بزيارة قبيحة . فقد جاء اليه بعد أن اسرف فى الشراب ففقد وعيه ، وخشى كارل الفضيحة ، فترك المصعد وهرع الى حجرته ليخبىء روبنسون المخمور فى فراشه قبل ان يفطن الى مقدمه احد . وعلم رئيس الخدم بانصراف كارل عن المصعد ، واهماله العمل ، فغضب لذلك أشد الغضب ، وانهال بالتوبيخ عليه واستجوبه وحقق معه فى حضور الطباخة ، وادانه بتهم متعددة ، وطرده من العمل . ولو لم يهرب كارل لاكتملت الاعجوبة بالضرب الذى كان البواب قد اتى واستعد له . ولم يستطع كارل ان يأخذ معه سترته ، واذا كان قد نجا بجلده فقد فقد أوراقه وماله . وأصبح على هذه الحال مضطراً الى القبول بعمل حقير فى الظلام لدى ديلامارش ، ولكنه كان فى الوقت نفسه يضمر الهرب . وقرأ ذات يوم اعلانا عن مسرح طبيعي فى اوكلاهوما يفتح ذراعيه للجميع ، فسافر الى هناك وتقدم ، فقبل دون أن يطالبه احد بأوراق عن شخصيته وهويته ، وعلم أن هذا المسرح الطبيعي لا يفرق بين الناس ولا يثقل على أحد من المتقدمين للعمل بمطالب معينة ، فهو بحاجة الى الجميع .

الى هنا تنتهي الرواية التي لم يفرغ فرانتس كافكا لاتمامها ، ويبدو انه كان يريد لكارل روسمن أن يوفق فى حياته فى العالم الجديد ، وأن يتعلم من الاضطرابات التي تعرض له ، والمشكلات التي تعترض سبيله ، وأن يجد من الاسس القويمة ما يمكن به لنفسه ، فيحترف عملاً ينفع الناس ، ويفرق بين الاخيار والاشرار ، ويتبين الفرق بين ما هو واضح وما هو غامض متشعب ، ويتوصل الى نقاط التقاء بينه وبين الآخرين ، فيجد الاطمئنان بعد القلق ، والاخلاص بعد الخيانة ، والراحة بعد النصب ، والرفق بعد العنت . **ـ وسواء أراد كافكا للرواية أن تنتهي الى نهاية بعينها ، أو أراد لها أن تبقي على هذه الصورة أو أراد لها أن تحرق مع غيرها ، فالجزء الكبير الذى بين ايدينا يطلعنا على الوان النقد التى برع فيها كافكا : نقد المجتمع الذى اضطربت مفاهيمه ـ نقد البناء الهائل المخيف للدولة ـ نقد القيم الاخلاقية التي اختلت موازينها ، ويطلعنا على صنوف التحليل التي يتناول بها الانسان فى مواجهة هذه العناصر المخيفة المضطربة الهائلة المختلة : الانسان الحائر القلق الذى يسعى الى معرفة قدراته وامكاناته حتى تكتمل شخصيته ويتمكن من الاندماج فى مجتمع الآخرين .**



ومحنة الانسان فى العصر الحاضر هي الموضوع الرئيسي أيضا فى أعمال هرمن هيسه الذى كان ينظر بالاحترام والتقدير الى أعمال معاصريه العظام توماس مَنْ وهاينريش مَنْ والفريد دوبلين وفرانتس كافكا ، وكان يجد بينه وبينهم من الروابط العميقة أكثر مما يبدو للقارىء المتعجل . ولد هرمن هيسه فى كالف فى جنوب ألمانيا فى عام ١٨٧٧ وكان أبوه يريد له ان يتعلم اللاهوت وان يشتغل بالتبشير مثله ، ولكن الصبي لم يجد فى نفسه ميلا لهذا النوع من العمل ، ولم يجد فى نفسه ميلا الى متابعة الدرس فى مدارس كثيرة القيود ، وفضل أن يعتمد على نفسه وأن يقرأ ما يحلو له . فترك التعليم المنظم وعمل فى بيع الكتب حتى تأكدت قدرته على الكتابة ، وأصبح يستطيع العيش من قلمه ، فاحترف الأدب منذ عام ١٩٠٤ وجمع هرمن هيسه الى العلم المكتوب علماً بالبلاد والناس اجتناه من رحلات كثيرة وصلت به احداها (عام ١٩١١) الى الهند التي أثرت ثقافتها على فكره ووجهته الى التأمل والتعمق فى الروحانيات . وكان هرمن هيسه

معارضاً للنظام النازى الذى سيطر على ألمانيا بين ١٩٣٣ و ١٩٤٥ ولهذا هاجر الى سويسرا وعاش بها . وفى عام ١٩٤٦ حصل على جائزة نوبل وظل يحظى بالاجلال والتقدير حتى مات فى مونتانيولا فى عام ١٩٦٢ .

وكأن أعمال هرمن هيسه كتلك الأحجار التي يضعونها على الطرق حاملة رقماً يدل على نهاية مرحلة وبداية اخرى الى أن يصل الانسان فى الطريق الى منتهاه . كل عمل من اعماله يمهد للذى بعده ، ويرتفع بالمضامين الى ان تصل الى القمة فى العمل النهائي العظيم : ((**لعبة الكريات الزجاجية**)) * . ويمكن القول بأن هرمن هيسه كان طوال حياته مشغولاً بالانسان يريد أن يسبر اغواره ، وان يستجلي غوامضه ، ويريد ان يعرف كيف ينمو وكيف يندمج المجتمع ، ويريد ان يرى تأثير الدنيا عليه ، وتأثيره على الدنيا ، فلما جمع فى ذلك كله من المعرفة قدراً ليس بالقليل عكف على الانسان والثقافة يدرسهما معا ، ويحدد صنوف التفاعل بينهما وكيف تفسد فتسير الى الشر وكيف تصلح فتسير الى الخير . فى عام ١٩٠٤ نشر هرمن هيسه رواية ((**بيتر كامينتسند**)) يصور فيها حياة شاب ، ويعتمد فيها على أحداث حياته هو . واذا كان قد سلك فى تشكيل الأحداث ورسم الشخصيات ما يمكن ان نسميه بسبيل الرومانتيكية المحدثة ، فان الهدف الأساسي لا يخفى علينا وهو محاولة الابصار بحياته هو وتحليلها . تدور الأحداث حول بيتر كامينتسند الذى ينشأ فى قرية بسيطة بالجبل على الفطرة بعيداً عن المدينة ومؤثراتها ، فما يكبر حتى يترك موطنه ويهيم فى الارض متنقلا من بيئة الى بيئة ومن ثقافة الى ثقافة ، يجمع الخبرة الى الخبرة ، وكأنه ظمآن الى شيء بعينه يبحث عنه فيرتوى . وهو ينزل باريس فيتعرف على الثقافة الرقيقة المصقولة ثم يمجها ، وينزل ايطاليا فيحس فيها بالجمال والصفاء . ولكنه لا يستطيع أن يقيم حياته على ما اجتنى من خبرات ، فهو يعود الى قريته ويفتتح هناك حانة تمكنه من الحياة بين أهله على النحو الذى الفوه وارتاحوا اليه .

فى عام ١٩٠٦ أخرج هرمن هيسه روايته ((**تحت العجلة**)) التي يتابع فيها تطور انسان موهوب فنياً لا يفهمه أبوه ، ولا يجد أماً تحنو عليه ، ولا يجد فى المدرسة ما يعينه على تطوير قدراته ، بل يجد المدرسين يثقلون عليه بالواجبات حتى الاعياء . ويجد الصبي واسمه هانس جيبنرات زميلا له ينكر على المدرسة جهودها ، ويشك فى نصائح المدرسين ومناهجهم ، ويعالج الشعر ويسترسل فى عالم الخيال والاحلام الى ما ترضى به نفسه ، هذا هو هرمن هايلنر . وتنعقد بين الاثنين أواصر الصداقة . وتظهر نتائج هذه العلاقة تدريجيا . فبعد ان كان هانس جيبنرات منضوياً تحت لواء السلطة ، باذلا الجهد فوق الطاقة ، اذا هو يتراخى ، فيتأخر فى الدرس ، ويحزن هو لتأخره ، ويصاب بالصداع والهلوسة . أما صديقه **هايلنر** فيهرب من المدرسة ، ولا يعود اليها . وأما هو فيتحول الى عنصر لم تعد للمدرسة رغبة فيه . وهو فى البيت يحس بوحشة ، ولا يجد فى العمل النشيط ما يغريه او يرضيه ، واذا كانت ظروف الحياة تضطره الى العمل فى ورشة لاصلاح الآلات ، واذا كانت المصادفات تقربه من الفتاة ايما وتهيء للحب بينهما ، فان السعادة تظل بعيدة المنال . لقد فقد الحنان صغيراً ، وتحمل الصعاب فى المدرسة ، وبصّره صديقه بالفرق بين عالم حاضر مضطرب وعالم جميل تهفو اليه الاحلام ، فتحطمت نفسه بين العالمين ، فلا هو سعد بهذا ولا هو بلغ ذاك . وها هو ذا يخرج ذات يوم للنزهة فلا يعود ،

* صدرت منذ بعض الوقت بالقاهرة ترجمة عربية لهذه الرواية الضخمة ، وقد قام بالترجمة كاتب هذا المقال نفسه ــ (المحرر) .

ويجدونه فى اليوم التالي غريقا . ولا ينبغي تضييع الجهد فى البحث فيما اذا كان قد أغرق نفسه ، أو كان التيار هو الذى جرفه . لقد انتهى الشاب الى النهاية الاليمة التي تجمعت أسبابها .

ويستمر هرمن هيسه فى دراساته لنفسه وللنفس البشرية وان شئنا الدقة فى دراسته لنمط بعينه من الناس هو نمط الانسان الموهوب الذى يحتدم الصدام بينه وهو ينمو فى اتجاهه هو وبين ظروف الحياة القاسية التي تتطور فى اتجاهها هي . وتظهر له رواية ((**جرترود**)) فى عام ١٩١٠ . التي يتمكن فيها الانسان الموهوب من السيطرة على نفسه ، فلا يندفع الى الهاوية التي اندفع اليها هانس جيبنرات ولا يلجأ الى الاستسلام كما فعل بيتر كامينتسند . الانسان الموهوب هنا هو العازف والمؤلف الموسيقي ((كون)) الذى يبرع فى الفن ويلتمس لنفسه فى المجتمع تفوقاً يقابل تفوقه فى فنه . ولكنه يخطيء السبيل . انه يحاول أن يثبت لبنت جميلة انه شديد الجراة ، عظيم القوة فيندفع على الجليد بالزحافة اندفاعا جنونيا فتنقلب الزحافة ويشرف هو على الهلاك . وهو ان لم يمت فقد أصيب بعاهة دائمة ، لقد شلت ساقه . وفقد بسطة الجسم ومهابة المنظر ، واصبح لا يرجو النبوغ الا فى فنه . وانتج الشيء الكثير من الأعمال الموسيقية الناجحة ، وكان المغني ((هاينريش موت)) يؤدى الأناشيد والألحان الغنائية الكبيرة بمهارة فائقة ، فاتصلت بينه وبين ((كون)) علاقة صداقة وعمل فى الوقت نفسه . كان ((موت)) شاباً جم القوة شديد الجاذبية ، وكان ((كون)) بعد الحادثة انساناً ضعيف الحيلة شديد الحساسية . والتقى ((كون)) بجرترود واحبها ، وصارحها برغبته فى الزواج فردته برفق ، وما تقرب اليها ((هاينريش موت)) حتى بشت له وتزوجته . وحزن ((كون)) على نفسه حزناً شديدا ، واظلمت الدنيا فى وجهه ، وفكر فى الانتحار ليخرج من الدنيا وما فيها من مصائب لا قدرة له على تحملها . وعلم ان والده قد مرض مرض الموت فذهب اليه ، ولزمه حتى لفظ أنفاسه الأخيرة . وكأنما كانت هذه الخبرة الاليمة جرعة الدواء المريرة التي تأتي بالشفاء ، فعاد الى فنه والى حياته . أما الزيجة التي انعقدت بين جرترود وهاينريش موت فلم تكن زيجه موفقة ، فقد افترق الزوجان وانتحر هاينريش بعد ذلك . ولكن كون لم يشأ ان تتغير علاقته بجرترود بعد هذه الأحداث ، وظل يوليها ما يوليه الصديق الكريم صديقه .

تشهد هذه الرواية وسابقتاها بما كان يعتمل فى نفس هرمن هيسه من حيرة لا تجد سبيلا الى الاطمئنان الحقيقي ، ولا نظننا نخطيء اذا ذهبنا الى انه ومعاصريه كانوا يبصرون بكارثة الحرب تقبل عليهم مندفعة لا يستطيعون لها ردا . فاما نشبت الحرب العالمية الاولى وقف منها موقف المناهض ، وظل يدعو الى السلام لا يخشى بطشاً ولا يرهب تشنيعاً : ((**لا اومن الا بالانسانية ولا شيء غير الانسانية**)) . على أن الأزمة العامة تركت بصماتها على داخل نفسه . ((فأصبحت اخفق فى كل أمر . . . وأصبحت وحيدا يائسا ، وأصبح الناس يسيئون فهم كل أقوالي وأفكارى ، ويفعلون ذلك بدافع العداوة ، وأصبحت ارى هوة سحيقة كلها يأس تفصل بين الواقع وبين ما يلوح لي جديراً بالرغبة ، معقولا ، طيبا . . ورأيتني مدفوعا الى الاقرار بأن البحث عن أصل محنتي لا يصح أن يتجه الى ما هو خارج عني ، بل ينبغي أن يتجه الى داخلي ، وأيقنت انه لا يحق لانسان أن يتهم الدنيا كلها بالجنون والغلظة وان محنتي تعني ان الكثير من الاضطراب يعتمل بداخلى ما دمت أجدني مصطدماً مع الدنيا كلها وبحثت فى نفسي ، فوجدت فيها بالفعل اضطرابا عظيما)) . ــ واتبع هرمن هيسه فى بحثه فى نفسه طريقة الهنود التأملية تارة ، ومنهج التحليل

النفسي الفرويدى تارة اخرى . وأفاد فنه الروائى من هذه الخبرة الأليمة عمقا جديدا يتمثل فى مزيد من الصوفية ومزيد من التحليل السيكولوجي. وخرجت رواية «**دميان**» (١٩١٩) تحمل هذا الطابع . وتكاد رواية «**دميان**» أن تكون قصة ذاتية يحكي فيها هرمن هيسه فصلا أو فصولا من حياته هو ، واذا كانت الرواية تحمل اسم «**دميان**» فالشخصية الرئيسية الحقيقية فيها هي شخصية سانكلير الذى يتبين منذ نعومة اظفاره ان هناك عالمين يحيطان به ، عالم خير متكلف يحرص الوالدان والمعلمون على فرضه على الصغار فرضاً ، وعالم شر واقعي يفرض نفسه على الصغار والكبار جميعا . وما يتبين هذا حتى تضطرب نفسه ، ويستبد به القلق ويقع فى حبائل صبي شرير يجره الى أعمال قبيحة من السرقة والكذب . ثم يظهر دميان فى حياته . دميان تلميذ جديد يأتي الى المدرسة له خلق من نوع آخر ، فهو مستقل فى الفكر ، متزن فى الحكم . ويتمكن دميان من ابعاد سانكلير عن الصبي الشرير ، ويوضح له سبيل اصلاح ما فسد من نفسه ، ويعلمه أن يغرص فى أعماق نفسه وأن يلتمس الراحة فى ذاته والطمأنينة فى باطنه . ولكن سانكلير لا يجد القوة التي تمكنه من الاندفاع الى أمام ، بل يجد صوراً من حياته الساذجة فى الطفولة تشده اليها.
ويظل سانكلير مضطرب النفس ، يرى فيه الآخرون كائنا حائرا ، ظاهره شيء وباطنه شيء آخر ، وهو يسلك فى حياته مسلكاً مختلطاً ، يواجه الناس بفلظة ، ويعاني فى وحدته من الخجل ، ويعالج سانكلير الرسم ، ويحاول أن يرسم وجه صبية أحبها ، ولكن الملامح تتغير بين يديه وتقترب دائما من ملامح دميان . والحقيقة انه وقد فشل فى المدرسة ، انتقل الى مدرسة اخرى خارج المدينة ، ولم يعد يرى صديقه ، وأصبح الحنين اليه يؤرقه . وسعى سانكلير ما استطاع الى ترتيب ما اضطرب من أحوال نفسه ، ووجد أساسا صالحا لحياته يصور له أن أهم ما ينبغي عليه الاهتمام به هو التقدم الى أهداف يحس بان واجبه التقدم نحوها . وأتم سانكلير المدرسة الثانوية والتحق بالجامعة ، فالتقى هناك بدميان وعرف والدته السيدة ايفا ، فوجد فيها صورة المرأة الرقيقة الحنونة العظيمة التي كان خياله يحوم حولها ، وتصور أن المحن النفسية والاضطرابات الفكرية أشياء تعرض أثناء الحياة وتمهد للتقدم والنهوض . ولكن آماله تنهار فجأة عندما تندلع نيران الحرب العالمية ، ويضطر هو وصديقه الى الاشتراك فيها ، ويسقط دميان فى الحرب ، ويظل سانكلير على قيد الحياة يرى فى ذات نفسه صورة الصديق الذى أعان صديقه أخلص العون وأقيمه .

وتبين رواية «**سيدهارتا**» التي ظهرت فى عام ١٩٢٢ ورواية «**نرتسيس وجولد موند**» التي ظهرت فى عام ١٩٣٠ الاتجاه الذى لفت نظرنا فى ادباء سابقين ، الاتجاه الى التاريخ والى البعيد على عادة الفنانين والمفكرين اذا ضاق بهم الحاضر بمكانه وزمانه . تدور أحداث **سيدهارتا** حول عام ٥٠٠ قبل المسيح فى الصين ، والشخصية الرئيسية فيها هي الشخصية المتكررة عند هرمن هيسه ، شخصية الانسان الموهوب الباحث عن نفسه بينه وبين الناس أو الباحث عن نفسه بينه وبين الثقافة ، هنا يأخذ البرهمي سيدهارتا نفسه بالتأمل والصوفية ، عله أن يصيب من العلم ما يرتاح له صدره . ويشترك مع سيدهارتا فى سعيه صديقه جوفيندا ، ويذهب الاثنان الى بوذا يلتمسان ما لديه من علم ، فلا يجدان ما كانا يتوقان اليه . ويفارقان . أما سيد هارتا فيرتمي الى خضم الحياة فتعلمه الغانية **كامالا** الحب ويعلمه التاجر كاماسوامي التجارة . ولكن الخبرة التي أصابها زادته نفوراً من الحياة ، وحملته على أن يشد الخطى الى النهر ليرتمي بين مياهه ويتخلص من الحياة التي استغلقت عليه ولم يعد يطمئن الى شيء من امورها . ويرده الحوذى فاسيدوفا عما اعتزمه ، ويكشف له السر الذى ضل عنه : سر الحياة يرمز اليه النهر بتياره المستمر الذى لا ينقطع ، والذى لا ينساب على وتيرة واحدة بل يعلو ويهبط . الحياة تجمع بين

الظواهر المتعارضة ، وتضم الأضدادفى كلمتسق،فما ينبغي أن ينظر الانسان الى الأسود دون أن يضم اليه الأبيض ، والقبيح دون أن يجمع اليهالجميل . هذه المعرفة التي تجلت لسيدهارتا فى هذه اللحظة الفاصلة كانت تعني بالنسبة اليـهالنضج والاكتمال .

اما رواية « **نرتسيس وجولد موند** » فهيتصور احداثاً تجرى فى العصر الوسيط وتـدور حول الموضوع الرئيسي نفسه : الانسان الحائـرفى فهمالدنيا الباحث عنراحة الفكر وراحة الضمير السائر لذلك فى طريق الفن أو الفلسفة . وتشهدهذه الرواية على مزيد من النضج الذى بدأ يتأكد منذ رواية « **جرترود** » فى عام ١٩١٠ ،.بل نكادأن نقول ان العمق الذى بلغه هرمن هيسه فى نهاية « **سيد هارتا** » والذى أوشك أن يكون عمقاً مابعده عمق ، ازداد تأصلاً هنا ، خاصة بعد أن نقل الكاتب مجال تأملاته الى موطنه ، والى عصرالانسجام الثقافي الاوروبي . « نرتسيس » شاب جميل وسيم ذكي نشيط يتعلم فى دير ماريابرونويبذل فى ذلك الجهد كل الجهد ويصل الى نتائج باهرة يفرح بها رئيس الدير . ويدخل الديـرشابآخر هو جولد موند من اسرة وجيهة فقد امه وكان لفقده اياها أثر كبير على شخصيته ومجرىحياته . ويحدث تقارب بين الشابين ، الشـاب الذى يرجو أن يصبح راهباً ويعد نفسه لذلك ،والشاب الذى أتى من الدنيا وما تزال رائحة الدنيا تفوح منه ويتبين نرتسيس أن صـاحبهقد فقد بموت امـه نصـف شخصيتـه ولكنـه بشـخصيته الحاضرة التي تميل الى الخيـالوالأحلام والفن يستطيع أن يصل الى الكثير اذا ما تعرف امكاناته وقدراته وعاش لها وبها . ولم يكن هذا الاختلاف الجوهرى بيننرتسيس وجولد موند ليباعد بينهما ، فهذا هو نرتسيس يفهم أنكلا منهما يكمل صاحبه ، هـذا بالفكـر وذلك بالخيال . ويتذكر جولد موند امـه التي كانـتراقصة وصورت لها خيالاتها ذات يوم أن تترك زوجها وابنها وان تنطلق الى حيث تظن ان الحياةتحلو لها ، واذا كان هو ــ كما علمه نرتسيس ــ مثلها فالهرب من الدير مكتوب عليه لا محالة .وهو يهرب من الدير وراء غجرية سمراء البشرة ، ويضطرب فى احداث الدنيا ، ويهيم على وجههفتارة يجد البهجة وتارة اخرى يعاني الألم . وهو يظن أنه يحب فتاة ويسعى لنيلها فلا ينالهـا ،ويخالط بعض الاشرار وينتهي أمره الى قتـل الشرير فيكتور دفاعاً عن نفسه. انه لا يجد طريقهوسط هذه الأحداث والمحن. ويرى ذات يومتمثالاً للعذراء فى الكنيسة فيملك عليه نفسه ، ويذهبالى المثال الذى صنعه ليتعلم على يديـه الفن . ويبـرع جولدموند فى النحـت ويصـنع تمثالاًليوحنا يجعل ملامحه على هيئة ملامح نرتسيس، ويحظى التمثال بتقدير كبير فيقرر استاذه الفنان**نيكلاوس** أن يمنحه شهادة الاسـتاذية فى الفن وأن يزوجه ابنته . ولكنـــه يرفض ويعود الىحياة الترحال ، فماذا يرى فى الدنيا ؟ لقد انتشر الطاعون فى البلاد واخـذ الضحايا يتساقطـونالواحد بعد الآخر ، وهذه هي الحبيبة تمـوت ، وهذا هو الاستاذ يموت . ويقبع فى صومعة يرسم فيها صوراً من حياتهوما أكثرها وما أشد اختلافها وتنوعها . وتدفع به المقادير الى انجنس عشيقةالوالي ، فيهيم بها ، ويظن انه وجد فيها ضالته ، وانـه انما ظل طـوال حياته هائماً على وجههبحثاً عنها . ولا تدوم سعادته معها طويلا ، فالوالي يكتشف أمره ويحكم باعدامه . ويتقدم الى المحكومعليه ، ساعة تنفيذ الحكم ، كاهن ليسمع اعترافه قبل أن ينتقل الى العالم الآخر .وكم يدهش جولدموند عندما يجد أن هذا الكاهن هو نرتسيس قد تدخل لدى أصحاب السلطان وانقذه من مـوتمحقق. ويأخذ نرتسيس صاحبه الفنان جولدموند الى الدير الذى أصبح رئيساً له . ويشتغل جولدموند هناك بالفن فيصنع الصـــور البديعـــة يضمنها خبرات حياته . وتتقدم بـه السـن ،ويشتد به الوهن ثم يموت . انه يموت راضياً لأنه سمع من صديقه نرتسيس كلمات الحـبالخالص والصداقة الصـافية ، ووجد فى هذه

الكلمات تعبيراً عن رابطة بين الانسان والانسان لا تفوقها رابطة اخــرى ، ويموت جولدموند راضياً لأنه سمع صوت امه تناديه من العالم الآخر أن يأوى اليها وهي التي رافقت أحداث حياته وملأت أمامه الأشياء والأشخاص حبا ورغبة وفنا ، وتجلت له تارة فى تمثال العذراء وتارة فى هيئة الفانية ، ثم بلغت منتهى الكمال عندما تجلت له على هيئة الموت الذى يطبع الحياة بخاتم النضج الأوفى الذى لا يعقبه آخر .

وليس هناك شك فى أن أعظم أعمال هرمن هيسه الروائية هي رواية **«لعبة الكريات الزجاجية»** التي تعتبر من أعظم ما ظهر فى فن الرواية فى تاريخ الانسانية . ولقد قدمت لهذه الرواية منذ أعوام خلت بكلمات جاء فيها :

« ليست رواية **«لعبة الكريات الزجاجية»** من المؤلفات السهلة التي يقرأها الانسان على عجل ، فيجد فيها التسلية أو الترفيه . انهــا رواية عميقة ، كثيرة الأبعاد ، تريد من القارىء أن يفرغ نفسه لها ، وأن يتناولهــا بالتفكير الدقيق ، وأن يجشم نفسه مشــقة تتبــع عناصرها الى اصولها العلمية أو الفلسفية أو الفنية . ولقد صدق المؤلف عندما سـماها « محاولة » ، فهي شيء بين الرواية والكتاب . هي رواية بما التمسه كاتبها فيها من خيال وما أدخله فى تركيبها من عرض لمناظر ، وتصوير لشخصــيات ، وسرد لأحــداث ، واهتمــام بانفعالات وأحاسيس . وهي كتاب فى الفلسفة ، وفى تاريخ الثقافة ، وفى التاريخ ، وفى الحكمة ، تناول فيه الكاتب ثقافة العصر الحاضر بالنقد الدقيق ، والتقييم ، وخرج من نقده وتقييمه بآراء جديرة بأن يأخذها الانسان مأخذ الجد ، وأن يتأملها ويتدبرها ويفيد منها .

ورواية « **لعبة الكريات الزجاجية** » أعظم مؤلفــات **هرمن هيسه** واقواهــا ، وهي فى تقديرى أعظم **مؤلفات** زمانها . وقــد عكف **هيسه** على كتابتها بين عام ١٩٣١ وعام ١٩٤٢ بدأها قبل كارثة استيلاء **هتلر** على الحكــم فى المانيا بعامين ، واتمها قبــل أن تبلغ كارثــة الحرب الهتلرية ، الحــرب العالمية الثانية ، نهايتها بثلاث سنوات ، فكانت صيحة العقل فى عصر ضاع منه العقل ... » .

ولعبة الكريات الزجاجية هي « لعبة أفكار » هيكلها « الموسيقى » وأساسها « التأمل » ــ على حد تعبير هرمن هيسه ذاته . وهي من ناحية الشكل وليدة ملاحظات متعددة لاحظها الشاعــر المفكر الأديب . من بينها لعبة الصبية التي تسمى بالعداد والتي تتكون من اطار من الخشب بــه أسلاك مشدودة وعليها كريات بسيطة مرتبة . **صحيح انها لعبة ولكنها لعبة ذات مضمون علمي .. لعبة بالحساب ... بالأعداد . والعلوم الرياضية تحتل فى ترتيب العلوم المكان الثاني بعد الفلك ، وكذلك الاعداد تعتبر مادة مشتركة بين الرياضيات والتصوف** . ــ وجمع هيسه الى هذه الملاحظة ملاحظة اخرى تجمع بين الكرة الصغيرة والفقاعة . فالفقاعة كريــة لا تكتمــل الا لتتحطــم ، وقــد استعملها هرمن هيسه فى قصائد له معبراً بهــا عن الوجود الانساني ، ولعله كان يود أن يجعل لعبته بمجموعــة من هذه الفقاقيع ، بــدلاً من الكريات الخشبية المصمتة التي تتكون منها أصلاً ، ولهذا اختار شيئاً وسطاً ، فجعل اللعبة تتكون من كريات زجاجية ، ومن حكماء العصور القديمة من كانوا ينظرون فى كرة من البللور فيرون فيها صوراً للمستقبل والماضي . والزجاج مادة هشة صلبة فى الوقت نفسه ، يمكن أن تكون شفافة ويمكن أن تكون معتمة ، يمكن أن تكــون بلا لون ويمكن أن تتخذ كل لون . ولسنا نعرف شكل لعبة الكريات الزجاجية بالضبط ، فهرمن هيسه

لا يصفها ، بل يلمح اليها تلميحا ، ويفضل ان يتحدث عنها باسلوب فوق واقعي . فليس المهم فيها شكلها ولا طريقة معالجتها ، ولكن المهم فيها أنها تعبر تعبيراً متكاملاً منسجماً عن الثقافة ، وعن مضامين الفكر جميعاً ، أو هي على الأصح قادرة على التعبير ، وعلى المشتغلين بها أن يزيدوها اتساعاً وشمولاً بجهودهم المستمرة . **ويكاد هرمن هيسه ان يكون فى لعبته المبتكرة معبرا عن فلسفة شيللر الجمالية التي ترد نشاط الانسان كله الى صورة واحدة هي اللعب ، وترى ان الانسان لا يعبر عن نفسه أكمل تعبير الا عندما يلعب** . واذا كانت هذه هي اللعبة فأين مكانها ؟ واين زمانها ؟ مكانها اقليم منعزل عن الدنيا اسمه كاستاليا . وكاستاليا كلمة لها معناها عند اليونان ، فهي النبع المقدس فى البرناس عند **دلفي**، هي النبع الذى يرمز الى الشعر . وكاستاليا لها معناها فى الفكر الالماني الحديث : فقد جعل منها أديب ألمانيا الأكبر جوته علماً على الاقليم التربوى الذى ينال فيه الشاب السعيد التربية المثالية . أما هرمن هيسه فهو يعطي اقليمة كاستاليا صورة متمايزة . هذا الاقليم يضم مدارس الصفوة ويضم قرية اللاعبين ويضم معاهد مختلفة الى جانب دار المحفوظات أو الأرشيف . ويرعى اقليم كاستاليا الثقافة ، وينشيء الطبقة التي ترعى الثقافة الانسانية، وهي طبقة «لاعبي الكريات الزجاجية». وأهل الاقليم كلهم من الذكور ، يعيشون كالرهبان، عيشة متقشفة زاهدة ، لا يريدون شيئا من عرض الدنيا ، وينكرون ذواتهم كل الانكار ، وينضوون للنظام الهرمي كل الانضواء . وهذا النظام الهرمي القائم بالاقليم له درجات ، وله ديوان أو دواوين وله هيئة عليا ، وله ادارة تملك السلطة . ثم هناك لجنة مشتركة من أهل الاقليم التربوى ومن الحكومة فى الخارج ، لأن الحكومة أو الدولة هي التي تنفق على هذا الاقليم ، مؤمنة بضرورة بقائه ، مفيدة من المدرسين الذين يبعث بهم الاقليم الى مدارس الدولة فى الخارج للتعليم . ويلفت النظر فى هذا النظام ـ وهو نظام لا شأن له بالسياسة او الدين ـ انه جماعي لا يسمح بالفردية ، وانه منعزل لا يسمح بالتفاعل المباشر مع الحياة ، وانه يشتغل بالفكر وبالفكر فقط .ـ واذا أردنا ان نضع كاستاليا فى مكان ما من العالم، فلابد أن يكون هذا المكان اوروبا دون ما تحديد لبلد بذاته . أما زمان الرواية فهو عصر ما بعد القرن العشرين ، قد يكون القرن الثاني والعشرين أو الثالث والعشرين أو الخامس والعشرين ، انه عصر يأتي على أية حال بعد عصر صحافة التسلية وعصر الحروب ، ويقصد هيسه بصحافة التسلية ذلك اللون السطحي من الثقافة الذى يمثله انتاج كثير يجذب القارىء بما يصطنعه من طرافة تصل الى التفاهة والاسفاف فى أحيان كثيرة ثم لا يقدم اليه من الثقافة الحقيقية الا شريحة مشوهة ، وعصر الحروب هو عصر قامت فيه حربان عالميتان نجم عنهما فساد كثير وخراب كثير . يضع هيسه فى هذا المكان البعيد والزمان البعيد شخصية من النمط المتكرر لديه ، يوزف كنشت .. ويتتبع مراحل نموه مرحلة بعد مرحلة مؤكداً على نموه الفكرى ، مركزاً الأضواء على اكتمال مفاهيمه وتصوراته فى امور الثقافة خاصة . فالرواية اذن من نوع روايات النمو ، هذا النوع المحبب الى نفس هرمن هيسه ، والذى يقوم على وصف نمو انسان من الصغر الى النضج . والرواية من النوع الفلسفي أولاً وقبل كل شيء آخر . ويتخذ هرمن هيسه اسلوبا فنيا مصدره الهند ، هو اسلوب تنويع الشخصية الواحدة وعرضها على أشكال متعددة ، استنادا الى عقيدة التناسخ الهندية . فما تنتهي الرواية حتى يبدأ الكاتب فى روايات اخرى قصيرة يزعم انها من مخلفات يوزف كنشت ، تدور حول الشخصية المتنامية فى بيئات منوعة وازمان متباينة .

ولعل هرمن هيسه يقصد بهذا الاسلوب الى التأكيد على دوام الثقافة واتصال أنماطها بعضها بالبعض الآخر . وينتهج هرمن هيسه مناهج كثيرة فى معالجة موضوعه ، وهو موضوع بسيط فى حد ذاته ، فهو تارة يستعمل المنهج التاريخي دون الأخذ بمفاهيم وفلسفات مسبقة ،

وهو تارة يستعمل المنهج الصوفي دون أن يربط نفسه بصوفية ديانة بعينها . انه يصور بدقة ويقدم الوثائق ويحلل ويجمع ويؤاخي بين نواحي الثقافه كلها حتى يصل ببطله الى نعمة التمتع بالصفاء . يدخل يوزف كنشت الاقليم الكاستالي وكأنما اختارته المقادير خلفاً لاستاذه الموسيقى الكبير ، وهو ينمو فى الاقليم ، وكلما ازداد نمواً ، ازداد أستاذ الموسيقى ضعفاً ، ويوزف كنشت موهوب فى الموسيقى موهبة رائعة ، والموسيقى تحتل فى الثقافة الكاستالية أعظم مكان ، فهى التي تقوم على التأمل الباطني وتعبر عن الصفــاء . ويوزف كنشت موهوب فى نواحي الفكر الاخرى ، وهو يتعلم فى مدراس الاقليم ويتعلم كذلك فى الدير البندكتيني على يد الأب ياكوبوس وهو صورة رسمها هرمن هيسه نقلا عن العلامة المؤرخ العظيم ياكوب بوركهات . وما يكتمل ليوزف كنشــت هذا العلم كله حتى يموت الاستاذ تدماس فون در تراڤة ، استاذ لعبة الكريات الزجاجية ، وقد رسم هيسه شخصيته جامعة لملامــح شخصية توماس مَنْ . ويقع الاختيار على يوزف كنشت ليكون خلفا للاستاذ الراحل ، وليتربع على عرش الاقليم الثقافي . ويتبين يوزف كنشت نقطــة الضعف فى الكيان الكاسـتالي ، انه يصل بالثقافة الى أسمى مراتب النمو ، ولكنه بعيد عن الواقع ، بعيد عن دنيا الناس . وهو يلتقي بپلينيو ديزنيورى ممثل الدنيا الواقعية ، فيتأكد من شكوكه ويسمع من پلينيو أن ابنه لا يجد التربية المناسبة له ، بينما الاقليم الكاستالي قائم يتخذ مظهر الازدهار . فماذا لو ظهر جيل كله من أمثال ابن پلينيو ؟ من المسئول عن تدهور هذا الجيل ؟ أين العلاقة بين الثقافة الهائمة فى الأعالي وطلاب الثقافة الفارقين فى الحضيض ؟ ويقرر يوزف كنشت أن يخرج من الاقليم الكاستالي وأن ينزل الى الدنيا ليعلم ابن پلينيو . ولكنه يموت ولمــا يمض على خروجه الا القليل من الوقت . وتكتنف موت يوزف كنشت ألوان من الغموض كثيرة ، فهو لم يتمكن من أداء المهمة التي آمن بها وخــرج من أجلهــا ، ولكن الميتة لم تأت نتيجة لفشله ، بل لقد جاءت فى وقت كان النجاح يشرق على بوادرها . ويبدو ان هرمن هيسه لم يشأ أن يطيل الرواية الى أن ينفذ يوزف كنشت مخططه ، واكتفى بوصول مفاهيم كنشت الجديدة الى صورة قابلة للتنفيذ ، وسحب الاستاذ العظيم الى مكانه الممتاز فى جوهر الطبيعة بين النور المشرق والخضرة النضرة .

ان هرمن هيسه يرد فى هذه الرواية مفاهيم الثقافــة ومفاهيم الفــن والعلم والصناعة وآمال الناس فى الحياة السعيدة والعيشة الرغدة الــى اصولها ، وهو يتقدم خطوات الى الامام يمتاز بها على معاصريه ، وعلى رأسهم توماس مَنْ ، وعلى أعماله المبكرة ، ويهزم الفكرة القائلة بتدهور حتمي للثقافة . انه يذهب الى ضرورة اعــادة النظر الى الثقافة ككل ، والى ضرورة رد الصفاء اليها ، والى انماء الثقافة فى حد ذاتها ، والى انماء الثقافة بافرعها المختلفة خدمة للناس ، فمنهــم تعيش وعليهم تقوم ومن أجلهم تزدهر .

كتب يوزف كنشت خطابا أرسله الى ادارة كاستاليا ينبئها فيه باعتزامه الخروج الى الدنيا ويذكر فيه الاسباب التى دعته الى اتخاذ قراره ، يقــول :

« ان المؤسســة الكاستاليــة ــ طائفتنــا ومعهدنا العلمي التربوى بما فيه من لعبــة الكريات الزجاجية وكل ما سواها ــ تلــوح للاخــوة أفراد الطائفــة شيئاً بديهياً مفهوماً بذاته ، كما يلوح للناس جميعا الهواء الــذى يتنفسونه والأرض التي يقفون عليها . فــلا يكاد أحد يفكر مرة فى أن الهواء والارض قد يتبددان او يفكر فى احتمال أن ينعدم الهواء وأن تختفي الارض من تحت أرجلنا . لقــد كان من حظنا أن نعيش ناعمين فى عالم صغير نظيف مرح ، والغالبية العظمى منا تعيش ــ وان بدا هذا عجيبا ــ فى خرافة تصور لها أن

عالمنا هذا كان دائما موجودا وأننا دفعنا بالميلاد الى داخله . وانا أيضاً عشت سنوات شبابي فى هذا الخيال اللذيذ ، بينما كانت الحقيقةالواقعة معروفة لي تماما ، أعني انني كنت اعرف انني لم اولد فى كاستاليا ، بل ان بعضالادارات أرسلتني اليها حيث نلت حظي من التربية ، وان كاستاليا والطائفة والهيئةالتربوية والمدارس ودور المحفوظات ولعبة الكريات الزجاجية لم تكن عملا من أعمالالطبيعة ، بل هي كائناتخلقتها ارادة الانسان، وانها — شأن كل ما يصنعه الانسان — زائلة . كل هذا كنت أعرفه ، ولكنه لم يكن يتخذ فى مفهومي صفة الواقعية، فلم أكن اطيل التفكير فيه ، بل أمر عليه مرورا عابرا ، وانا أعرف ان ثلاثة أرباعنا أو أكثر سيعيشون فى هذاالوهم العجيب اللذيذ وسيموتون فيه . (...)

تتعرض مؤسسة مثل اقليمنا كاستاليا—الذى هو دولة صغيرة للفكر — لأخطار داخلية وأخطار خارجية . أما الأخطار الداخلية ، أوعلى الأقل بعضها ، فمعروفة لنا ، ونحن نتبينها ونكافحها . ونحن لا زلنا نرد بعضتلاميذ مدارس الصفوة لأننا نكتشف فيهم صفات ودوافع لا سبيل الى اقتلاعها تجعلهمغير صالحين لجماعتنا ، خطيرين عليها . ونحن نعتقد أن أغلب هؤلاء التلاميذ ليسوا بشراً قليلي الأهمية ، بل نعتقد فقط انهم غير لائقين للحياة الكاستالية وحدها ، وأنهم بعدعودتهم الى الدنيا يجدون فيها ظروف حياة أكثر ملاءمة لهم ، وأنهم يصبحون هناكرجالا مجدين . وقد أثبتت خبرتنا فى هذا المجال فعاليتها ، حتى ليمكننا أن نقول عنجماعتنا عموما انها متمسكةبمكانتها وبأدبها، وانها تقوم بمهمتها فتمثل طبقة سامية وطبقةنبيلة ارستقراطية منأهل الفكر وتنشيءأجيالا جديدة لها . ومنالمحتمل الا يكونفيمنيعيشونبيننا من ذوى الدناءة ومحدثي الشغب الا النسبة الطبيعية المقبولة . أما الأمر الذىلا يتجرد من العيب الا قليلا ، فهو زهو الطائفة، وتكبر الطبقة . انه التكبر الذى تندفع اليه ،اندفاع الغواية ، كل طبقة نبيلة أرستقراطية، كل طبقة لها امتيازات ، والذى تلام عليه كلطبقة ارستقراطية لوماً لا ينقطع ، تارة بحق وتارة بغير حق . وتاريخ المجتمعات يبين انهناك اتجاها يظهر فى كل مجتمع راميا الى تكوين طبقة أرستقراطية تكون قمة المجتمعوتاجه . ويبدو أن تكوين الأرستقراطية من أى نوع كانت أو التمكين لحكم المتازين — سواءاعترفنا بذلك او لم نعترف — هو الهدف الذى تسعى اليه كل المحاولات الرامية الى انشاءمجتمع من المجتمعات ، وهو مثلها الأعلى . ومن الممكن أن نتبين فى المجتمعات على الدوام كيفأن السلطة ، سواء كانت ملكية أو غير ملكية ، تظهر استعدادها لتشجيعالطبقة الأرستقراطيةالناشئة ، فتمنحها الحماية ، وتغدق عليها الامتيازات ، سواء كانت هذه الارستقراطيةسياسية أو غير سياسية ، قائمة على الحسب والنسب أو على الاختيار والتربية والتعليم . والأرستقراطيه التي تنعم بالتمييز والتفضيل تقوى دائما تحت هذه الشمس ، وهي عندماتقف تحت هذه الشمس وهذه الامتيازات تدخل فى مرحلة من مراحل تطورها هي مرحلةالغواية التي تؤدى الى الفساد . ونحن اذا اعتبرنا طائفتنا ارستقراطية ، وحاولنا انفحص انفسنا على هذا الأساس ، لنتبين الى أى حد يبرر سلوكنا نحو الشعب ككل ونحوالعالم ككل مكانتنا الخاصة ، والى أى حد قد تملكنا ما يميز الارستقراطية من زهو وتعالوفخار وتظاهر بالعلم الواسع والمكابرةوالجحود، لاكتشفنا أشياء تقض مضاجعنا . من الممكنأن يكون الكاستالي الحالي صاحب طاعة لقوانين الطائفة ونشاط وكد واشتغال رفيعبأمور الفكر ، ولكن ألا يفتقر الى بصيرة بمكانه فى مجموع الشعب والعالم وتاريخ العالم ؟ هلله معرفة بأساس وجوده ، هل يعرف أنه كورقة أو زهرة او فرع أو جذر فى كيان عضوىحي يتصل به ؟ هليعرف شيئاً عن التضحيات

التي يقدمها الشعب من أجله اذ يوفر له الغذا والكساء ويمكنه من التعليم ومن القيام بالدراسات المختلفة ؟ (...) والخلاصة انهذه الثقافة الكاستالية ، هذه الثقافة السامية النبيلة التي أقف منها موقف الاعتراف بالجميل ، لا تتخذ فى أيدى غالبية أصحابها وممثليها صفة العضو والأداة الموجهين علىنحو فعال الى أهداف تخدم عن قصد أشياء رفيعة أو وضيعة،ان هذه الثقافة تميل فى نظرهم الىالمتعة الذاتيةوالصفاء الذاتيوالىابتداع واستخراج أشياء فكرية لا تخص الا الفكروحده . وانا أعلم ان هناك عددا كبيرا من الكاستاليين المنصفين ذوى القيمة الرفيعةالذين لا يقصدون غير الخدمة ، وأعنى بهم المعلمين الذين تلقوا تعليمهم عندنا ، وخاصةاولئك الذين يقومون هناك فى البلاد بعيداً عن جو الاقليم اللذيذ ومافيه من الوان التدليل الفكرى ، بمهمة فى مدارس العالم الخارجي لها قيمة لا سبيل الى تقديرها حق قدرها .هؤلاء المعلمون الشجعان الذين يقومون بالعمل خارج اقليم كاستاليا هم فى الحقيقةوواقع الامر الوحيدون بيننا الذين يحققون هدف كاستاليا بالفعل ، ويقدمون بعملهم للبلاد والشعبخيرا كثيرا نرد به بعض ما نناله. (...) أما الأخطار التي تتهددنا من الخارج فهي أن يأتي يوم تعتبر البلاد فيه كاستاليا وثقافتنا ترفاً لا سبيل الى الاستمرار فى الكلفبه ، والحرص عليه ، بل وتحول نظرتها الينا نحن من نظرة طيبة فيها الفخار بنا ، الى نظرةتتمثلنا متطفلين ومؤذين وكذابين وأعداء . (...) ان نظامنا وطائفتنا قد يجاوز كلاهماذروة الازدهار والسعادة التي يسمح سير أحداث العالم الغامض بها أحياناً لما هو مرغوبوجميل . ونحن الآن فى تدهور (...) اننا فيما اعتقد قد وصلنا تاريخياً الى مرحلةالتهدم . وسيأتي هذا التهدم بلا شك (...) فهناك أوقات عصيبة تقترب ، والناس يحسونفى كل مكان بوادرها (...) هناك تهديد لا للسلام فحسب ، بل وللحياة والحرية (...)هذه الموجة الآن فى الطريق ، وستطيح بنا يوما ما (...) ولكننى لا أستطيع أن اصم اذنيعن سؤال . ماذا ينبغي علينا ، وماذا ينبغي عليّ فعله لمقاومة هذا الخطر ؟ (...) كلماعلت ثقافة الانسان ، وكلما عظمت الامتيازات التي يتمتع بها ، كلما كانت التضحيات التيينبغي عليه تقديمها فى الأزمات كبيرة . (...) والجبان من يهرب من الجهود والتضحياتوالاخطار التي يتعرض لها شعبه . والجبان الخائن أيضا هو من يخون مبادىء الحياةالفكرية من أجل مصالح مادية ، من يكون على استعداد مثلا لأن يترك لأصحاب السلطانان يقرروا حاصل ضرب اثنين فى اثنين . ان التضحية بحب الحقيقة ، وبالأمانة الفكريةوبالاخلاص لقوانين ومناهج الفكر من اجل مصلحة اخرى مهما كانت ، حتى ولو كانت هيمصلحة الوطن نفسه ، خيانة . (...) ولا ينبغي اذن أن يصبح الكاستالي رجل سياسة،وانما ينبغي فىحالة الضرورة أن يضحي بنفسه، دون أن يضحي قط باخلاصه للفكر . (...)لن نحتاج الى أحد قدر حاجتنا الى المدرسين، الى الرجال الذين يعلمون الشباب القدرة علىالقياس والحكم ، ويكونون قدوة لهم فى احترام الحقيقة وطاعة الفكر وخدمة الكلمة .ولاينطبق هذا على مدارس الصفوة عندنا ، تلك المدارس التي سينتهي وجودها يوماً ما الى نهاية ، وانما ينطبق بالدرجة الاولى على مدارس العالم الخارجي حيث يتربى ويتعلمالمواطنون والفلاحون وأرباب الحرف والجنود والساسة ما كان هناك أولاد ، وما كان الأولادصالحين للتربية . هناك فى هذه المدارس أساس الحياة الفكرية فى البلاد (...) .

★★★

كانت أحداث عصر النازية بمراحلها المختلفةالمتتالية : مرحلة يأس وضياع بعد الحرب العالمية الاولى التى مهدت لها ـ ومرحلة سيطرة الشر والعنف باسم القوة والكرامة ـ ومرحلة الحرب العالمية الثانية التي تسببت فى المانيا وخارج المانيافى خسائر فادحة ـ ومرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية بما فيها مـن محاولة تصفيةآثار الماضي ومحاولة اقامة حاضر اكثر أمنا . فى هـذا الاطار تتخذ رواية ((**لعبة الكرياتالزجاجية**)) مكاناً بالغ الأهمية ، اذا نحن أستخرجنا عنصراً واحداً من عناصر هذه الروايةوهو عنصر مناهضة الطغيان النازى بالذات ، والطغيان الأعمى بصفة عامة ، وجمعنا مثلا رواية((**الطاغية والمحكمة**)) لفرنر برجنجرين و ((**فى السماء كما فى الارض**)) له أيضا .

وفرنر برجنجرين ابن طبيب من ريجا علىبحر البلطيق . ولد فى عام ١٨٩٢ ودرس القانون والتاريخ والآداب فى جامعات ماربورج وميونيخوبرلين حتى عام ١٩١٤ . وزج به فى الحرب واشترك فى معارك متعددة ضد الجيش الاحمـرفى منطقة البلطيق . فلما انتهت الحرب اشتغل بالصحافة ، وأحب الرحلات وبخاصة الرحـلاتالتي تحمله الى الجنوب الدافىء . وظهرت لـه قصص قصيرة وطويلة نجحت ، فتحول الصحفيالى أديب يحترف الأدب ولاشيء غيره . وتوفي فرنر برجنجرين فى عام ١٩٦٤ . وتتميز الاعمـالالروائية لبرجنجرين بأنها تجمع بين مصـدرين أساسيين : الطبيعة والتاريخ .. الطبيعة التيتمثل الخليقة المنسجمة العظيمة .. والتاريـخ الذى تكمن فى طياته الاحداث العظيمة المليئـةبالمعنى والسلوى . ويؤمن برجنجرين باللـه وبحكمته الكبرى التي يبثها فى قلوب من يعتمدونعليه ويثقون فى عونه. ويؤمن برجنجرين بأن العالم الجميل الخيّر السليم هو العالم الذى يتعانـقفيه الدين والفن . ولهذا كانت روايات برجنجرين وقصصه هادئة ، حلوة ، تفرح بالخير عندمـايأتي ، وتلتمس القوة الروحية لتحمل الصعـاب عندما تتنزل ، فهي تتحرك بين البهجة والصفاءوالسلوان . **ان التدهور . الذى اعتور الدنيـا انما يرجع فى نظر برجنجرين الى انصراف الناسعن الدين ، ويكاد أن ينصح قارئه بأن يلتمس فى العودة الى حظيرة الدين شفاء لما فى صدره . وكانبرجنجرين يرى للأديب فىالمجتمع وظيفة الوقوف بجانب المنكوبين الذين يتعرضون للطغيان فيقوىعزائمهم .**

تدور أحداث رواية ((**الطاغية والمحكمة**))التي أخرجها فى عـام ١٩٣٥ فى مدينـة كاسانو الايطالية فى عصر النهضة . الطاغية يصدر أوامرهبالبحث عن القاتل فى جريمة غامضة راح ضحيتها الراهب فرا أجوستينو الذى كان مكلفاً بمهمةدبلوماسية . ويجد المسئولون فى البحث ولكنهم يقعون فى مأزق دونه كل مأزق : ان الأدلة كلهـاتشير الى ان الطاغية هو القاتل . وليس من بين القائمين على العدل والأمن فى المدينة من يجد فىنفسه الجرأة على مواجهة الطاغية بهذه النتيجة . ولهذا فهم يسلكون سبلا معوجة . رئيس الشرطةميسر نيسبولي يبحث عن انسان برىء يمكنه ان يلبسه التهمة وان يقدمه الى الطاغية بأدلة تثبتانه هو القاتل . وهذه هي مونا ڤيتورينا ، عشيقة رئيس الشرطة ، تقدم الى عشيقها العون فى هذهالمهمة ، انها تزيف ورقة بخط زوجهـا المحتضر يعترف فيها بأنه هو الجاني . أما ديوميده ابـنالمتوفى من زوجة اخرى فيفزع للفعلة الدنيئة التي ترتكبها الزوجة الدنيئة فى حق زوجها المتوفى ،ويقرر أن يفعل شيئاً ينقذ به شرف أبيه ، ويحفظ لنفسه الارث الذى سيضيع عليه بالمصادرة عندثبوت التهمة . ويلجأ الابن الى غانية ينقدها مالا لتشهد كذبا على أن أباه كان لديها فى الليلة التيحدثت فيهـا الجريمـة . ثم هـذا هو الصباغ

سبيرونه يتقدم للاعتراف بأنه الجاني حتى ينقذالمدينة وأهلها من هذه المحنة التي يعتقد أنهـا ستضر بالكثيرين ، ويؤمن بأنه بذلك يفعل خيراًيثاب عليه . وهنا يدعو الطاغيـة المحكمـة الى الانعقاد . وليست القضية المعروضة على المحكمةهي قضية قاتل الراهب ، فالطاغية يعلن انه هو الذى قتلهعقاباً له على الخيانة وافشاء الاسرار . . ان القضية هي قضية الشجاعة فى الحـق . ويتحدث الطاغية عن النفس الانسانية وكيـفوجدها ضعيفة ما تكاد الغواية تمثل أمامها حتى تنحدر الى الاثم . ويقول انه فى الحقيقة لم يكـنينوى القيام بهذا البحث الشامل الذى تعددت شخصياته ، انه كان ينوى فى البداية اختبـار ولاء رئيس الشرطة . واذا كانت النتيجة فى ناحية منها قاتمة ، فهي فى الناحية الاخرى ناصعة :لقد ظهر بين الناس رجل قرر ان يضحي بنفسه من أجل راحة الجميع . ولقد دفع هذا العمـلالعظيم الطاغية الى أن يغير مفاهيمه وأن يعود الى الله ويتيح للناس الحياة التي ارادها لهم .

واضح أن برجنجرين يعرض فى اسلوبروائي شيق مفهوم ((حب الآخرين)) الذى تقوم عليه المسيحية عرضاً يقصد الى اصلاح قلوبالناس ، وهو يصل به الى أبعد غاية عندما يجعل الصباغ سبيرونه يطلب الموت حباً فى الآخرين .وبرجنجرين ينبه الى حكم الطغيان النازى وكأنه يطالب الطاغية بأن ينظر فى قلبه وأن يعترفبجرمه وأن يقف بنفسه أمام المحكمة قبل أن يفسد ضمائر الناس ويضطرهم الى أعمال ما كانوا يأتونبها لولا القهر والخوف . والرواية فيها حديث مواساة رفيق لا شك انه لا يصل الى قلوب الناسجميعاً فى المجتمعات التي استبدت بها المادة ، ولكنه محفوظ فى سطور الرواية يطلبه من يحتاجاليه وقت أن يحتاج اليه .

أما روايـة ((**فى السماء كمـا فى الأرض**))(١٩٤٠) فتدور أحداثها فى القرن السادس عشر فى اقليم براندبورج بألمانيا . يتخذ الأمير يواخيمالأول أمير براندنبورج المنجم كاريون مستشارا له يسأله النصح فيما يعرض له من امور ، فيقرأهذا طوالع النجوم ويرد عليه بما يجده فيها . ويتنبأ المنجم ذات يوم بأن مدينة برلين ومدينةكوللن ستتعرضان فى يوم معين من عام ١٥٢٤ لفيضان خطير يفتك بالحرث والنسل . ويقررالأمير ان يخفي هذا الخبـر عن النـاس حتى لا يأخذهم اليأس فيصدر منهم مالا تحمد عقباه . ويتخذ الأمير مجموعة من القرارات من بينها حظر مغادرة البلاد وحظر بناء السفن والمركبات المائيةاعتقاداً منه انه بذلك يشيع الاطمئنان بين الاهالي، ولكن هذه القرارات تثير مخاوفهم وتدفعهم الىالتساؤل عن سببها . ويتسـلل الخـوف الى نفوس المحيطين بالأمير الذين يعرفون الأمـر ،ويشتد خوفهم كلما اقترب اليوم الموعود . فهذا واحد من البلاد يحاول الهروب مع خطيبته الىخارج البلاد ، فيعاقب بالقتل . وهـذا هو المنجم كاريون يحس اليأس ثم لايجد بـداً من تمالكنفسه . بل ان الأمير نفسه يفقد شجاعته ، وما ترجوه عشيقته كاتارينا التي انتزعها من زوجهارغماً عنها أن يطلق سراحها ، حتى يستجيب لها ، ويدبر أمره مع قائد الجيش على أن يمكنهمن اللجوء مع حاشيته الى جبل مرتفع يتقي فوقه الفيضان عندما تقع الواقعة . ويأتي اليوم الموعودوتظلم السماء . ويثور الناس بتحريض من زوج كاتارينـا ، ويهرب المجذومـون من معتقلهم ،ويسترسل الأشرار فى أعمال السرقة والسـلب والنهب والقتل ، ويفزع الناس الى دور العبادة ،بينما الامطار تنهمر ، والمياه تعلو . وهنا تتبدل حال الأمير ويصحو ضميره ويتذكر واجبه فيخرجالى الناس ويعيد اليهم الاطمئنان ، ويقف بجانبهم حتى تنكشف الغمة . وما ينبغي للانسان انيخاف ، بل عليـه أن يؤمن باللـه ، وأن يعتمد عليه ، فيجد القوة التي تمكنه من اجتياز المحن .

هذا العون الذىأراد ڤرنر برجنجرين فى عام١٩٤٠ ، والحرب العالمية مشتعلة النيران ،والمحنة تتحول فى داخل المانيا تدريجياً الى كارثة ، أنيقدمهالىالناس : ايمان يعيد الى النفس هدوءها، ايمان يوقظ الضمير اذا غفا .

★★★

ومن كتاب الرواية الذين يتخذون من الدينعلى نحو مباشر أو غير مباشر أساساً لأعمالهم نذكر شتيفان أندرس (١٩٠٦ — ١٩٧٠) والبزابث لانجيسر (١٨٩٩ — ١٩٥٠) ورواينهولد شنايدر (١٩٠٣ — ١٩٥٨) وايدتساردشاپر (١٩٠٨ —) واينا زايدل (١٨٨٥ —) والبرشت جوس (١٩٠٨ —) وجرترود فون لوفور (١٨٧٦ —)

وتستحق الأديبة **جرترود فون لوفور** ان ننظرالى أدبها الروائي بشيء من التفصيل فقد قدمت فى حياتها الطويلة النشيطة مجموعة كبيرة منالأعمال الروائية ذات الطابع الدينى المسيحي الواضح ، وعبرت فى مقالات متعدده عن مفهومهاالذى أقامت عليه أعمالها ، فكانت بذلك كله ركنا هاما من أركان هذا النوع الأدبي الذى قد يبدو لنظرتنا المتعجلة غريبا أو مستحدثا وهو فى الحقيقة أقرب الأنواع الى الرواية منذ نشأتها .ولدت جرترود فون لوفور فى عام ١٨٧٦ فى ميندن باقليم ڤستفاليا بألمانيا ، وكان ابوها ضابطاً منأصل فرنسي ارستقراطي قديم . ودرست فى هايدلبرج على العالم اللاهوتي المعروف ارنستترولتش ، ثم تحولت فى عام ١٩٢٥ من المذهب البروتستانتي الى المذهب الكاثوليكي . وتعبرجرترود فون لوفور فى رواياتها عن موضوعات لا يكاد يكون من الصعب تحديدها : انها تعبر عنالايمان العميق الذى لا يظهر فى المعاناة والألم بل يظهر فى مسلك يتسم بقوة رائعة مثل التضحيةأو العفو والغلبة ، ثم هي تضع المراة فى مكان ممتاز فهي التي تمثل الايمان والرحمة والتضحيةوالفضيلة ، وهي التي تتحول من الضعف الى القوة وتغير مجرى الأحداث . وطريقتها الفنيةتعتمد على وضع الشخصية المحملة بالاثم والخطيئة فى مواقف صعبة من وجهة نظر الكنيسةأو العقيدة ثم تحلل المشكلة ، وقد تبلورت على هيئة مشكلة دينية لاهوتية كنسية ، وتذهب بهافى مجال التأمل والتفكير والاستجلاء والحل كل مذهب ، وتنتصر فى النهاية للمبادىء الكنسيةوالفضائل المسيحية . — ومن أشهر روايات جرترود فون لوفور رواية ((**منديل ڤيرونيكا**))التي تحمل عنوانا يشير الى اسطورة القديسة ڤيرونيكا التي ينسب اليها انها قدمت الى المسيحالمصلوب منديلا تجفف به عرق جبينه المتقاطر من فرط الألم والعذاب فانطبع عليه وجهه ،وتقصد المؤلفة بهذا العنوان الى التنبيه منذ البداية الى طريق من العذاب لا تندرس فيهآثار الشهداء . وتنقسم الرواية الى قسمين ظهر الجزء الأول منها فى عام ١٩٢٨ تحت اسم((**نافورة روما**)) وظهر الجزء الثاني والاخير فى عام ١٩٤٦ تحت عنوان ((**تاج الملائكة**)) . تدورالأحداث فى الجزء الأول قبيل الحرب العالمية الاولى حول بنت اسمها ڤيرونيكا ، مرهفة الحس،حسنة التفكير ، معتدلة النمو فىكل ناحية ، تموت امها بعد أن توصي بأن تؤخذ البنت من المانيا الىايطاليا ، الى روما ، حتى لا تظل تحت تأثير أبيها. وتعيش ڤيرونيكا فى بيت جدتها التي تأوى فىالبيت ابنتها ، خالة ڤيرونيكا ، ايدلجارت التي تضطرب فى امور الدين ولا تصل فيها الى بر ،وتأوى الجدة كذلك الفنان الالماني الشاعر **انتسيو** رغبة منها فى تشجيعه وتمكينه من الكتابة . وتجدڤيرونيكا فى انتسيو الانسان المقرب الى قلبها الذى يصطحبها فى جنبات روما ويطلعها على الكثيرمن شواهد الثقافة المنوعة فى هذه المدينة الخلابة. وما ان تقترب ڤيرونيكا من هيكل كنيسة القديسبطرس حتى تخر ساجدة فقد نشأت على الايمان بالمسيحية وعلى ممارسة شعائرها وكانت التقوىمحببة الى نفسها تضيء لها الطريق مهما كانت

ظلمته . أما انتسيو فكان ينكر المسيحية كل الانكار ، ويستقبح الايمان بشيء من أسرارها والقيام بشعائرها ، وكان يفكر في دين أقرب الى قلب الانسان في العصر الحديث ، لا يحتاج الانسان للايمان به الى مسالك صعبة يحتاج فهمها الى درس في التاريخ ، وغوص في الماضي السحيق . ولهذا غضب انتسيو من فعلة ڤيرونيكا ورأى فيها لونا من السخف واصبحت ڤيرونيكا تواجه موقفاً صعباً ، فهي لا تستطيع أن تتخلى عن الرجل الذي ملك عليها نفسها ، وهي لا تستطيع أن تنكر المبادىء التي تجري في نفسها جريان الدم في العروق . وليست المحن ذات الأسباب الدينية بجديدة على هذه البيئة ، فهذه الخالة ايدلجارت كانت فيما مضى قد ارتبطت قبل اختها بوالد ڤيرونيكا برباط الحب ثم انعقدت خطبتهما الى ان اكتشفت ايدلجارت ان الخطيب لا يقدس شيئا من المسيحية فقطعت ما بينها وبينه . ثم عاشت الخالة بعد ذلك تارة ما تستحسن مسلكها في الماضي ، وتارة تستسخفه حتى وصل بها الامر الى الابتعاد عن الكنيسة وأسرارها ثم انكارها انكاراً وصل الى درجة معاداة ڤيرونيكا . وذات يوم احتدم الشجار بين الخالة وبنت اختها وهمت الخالة بأن تضرب ڤيرونيكا بالصليب فارتد عليها وأصابها هي ، وفقدت وعيها ، فلما عادت الى نفسها ادركت خطأها طوال حياتها ، وانها أذنبت في حق الرب ، وطلبت الكاهن ليعيد ما بينها وبين السماء الى أحسن حال ، ولفظت أنفاسها الأخيرة وقد أقرت بذنبها ، وندمت ، وتابت واستحقت الغفران . أما ڤيرونيكا فقد وجدت في هذه الواقعة ما قوى ايمانها وثبت أقدامها ، حتى انها فكرت في دخول الدير ، ولكنها عادت فتذكرت القديسة ڤيرونيكا ، وفكرت أن تسعى بالخير في الدنيا . ولقد مات أبوها وعين وصياً عليها كلفه بأن يترك لها مطلق الحرية في اختيار دينها ومذهبها ، فلما كتب الوصي اليها أن تأتي لم تتأخر ، خاصة وانه لم يعد لها في روما أحد ، بعد أن ماتت الجدة والخالة ورحل انتسيو . اما احداث الجزء الثاني فتدور بعد الحرب العالمية الاولى ، لقد عادت ڤيرونيكا الى المانيا واتصلت بها حياتها تحت وصاية صديق لأبيها استاذ في جامعة هايدلبرج ، والتقت بالصديق القديم انتسيو ، كانت لا تزال من حين لآخر تفكر في دخول الدير ، ولكن الوصي والصديق اقنعاها بان تؤجل التفكير في هذا الامر الى ان تفرغ من دراسة مكينة بالجامعة . ولم تطب لڤيرونيكا الحياة في بيت الوصي لأن زوجه التي لم تعقب أولاداً لم تحتمل وجودها . ولم يعد **لڤيرونيكا** سوى انتسيو . ولكن الفارق بينهما في التفكير ، وخاصة في موضوع الايمان ، كان قد ازداد حدة . أما هي فكانت قد ازدادت ايماناً ، وأما هو فقد شارك في الحرب وعاد منها وقد تجرد من كل شعور ديني . واذا كان الدين يفرق بينهما ، فقد كان الحب يقارب بينهما . انه عندما سقط جريحاً في ساحة القتال صاح منادياً اسمها ، وانها تظن أنها في تلك اللحظة سمعت صوته يرن في اذنها على ما كان بينهما من بعد شاسع ، واصبحت ڤيرونيكا تحدث نفسها بأن الرب أراد لها أن تتمسك بهذا الشاب وأن تهديه الى الايمان ، واصبحت ڤيرونيكا تحدث نفسها بأن الرب أراد تأثيراً فيه . وصارح انتسيو ڤيرونيكا بحبه فرحبت ، وأعلنها عزمه على الزواج بها ، فقبلت . كانت تمني نفسها بأن تعتمد على الرباط الوحيد القائم بينهما ، رباط الحب ، في اقناعه ، ولكنها في الوقت نفسه كانت تحس بالخوف لأنها اذ تربط نفسها برجل يجاهر بالكفر ترتكب ما لا ترضى عنه الكنيسة ، وكانت ترى في انتسيو شخصية تضطرب أمامها أحاسيسها كل الاضطراب ، فهو انسان يجسم الحب الذي تهفو اليه ، ويجسم في الوقت نفسه الكفر الذي تنفر منه . لهذا كانت ڤيرونيكا لا تفتأ تؤخر موعد الزواج . وكان انتسيو لا يفهم لمسلكها سببا مقنعا ويتهم الوصي بحضها عليه . فلما مرضت ام انتسيو انتقلت ڤيرونيكا الى البيت لتدبر اموره ، ولكنها كانت مصرة على التمسك بايمانها ، وعدم التخلي عنه . واتهمها خطيبها بأنها تدفع به الى الهاوية وبأنها لا تقيم وزناً لحبه وسعادتهما . وقررت ڤيرونيكا أن تتشبه بالمسيح الذي رضي بتحمل عبء التضحية وحده كاملاً على أمل أن يرحم الرب الآخرين

جميعاً فخرجت من الكنيسة وتزوجت انتسيو عن غير طريقها . ولكن التضحية التي أقدمت عليها كانت أكبر من أن تستطيع هي تحملها ، فانهارت أعصابها ، وضعفت صحتها ، وطالبت انتسيو بأن يأتي اليها بالكاهن حتى يعدها للموت. ولكن انتسيو نهرها واغلظ لها . واصاب ڤيرونيكا مس من الجنون ، أفاقت مرة منه ، فظنت أنهاترى انتسيو يأتي اليها بالكاهن ليصلح ما فسد بينها وبين الكنيسة .

هذه الرواية الطويلة لجرترود فون لوفور رواية دينية اذا ما اعتمدنا فى تقييمها على السمة الغالبة عليها ، ولكنها كغالبية الأعمال الفنية ، وبخاصة الأعمال الروائية الكبيرة ، متعددة العناصر ، والأبعاد . فهي رواية ترسم صورة للصراعات الفكرية فى المجتمع الاوروبي المعاصر ، وتوضح على طريقتها المعسكرين المتضادين ، معسكر المتمسكين بالدين ، ومعسكر الذين لا يستطيعون التمسك بالدين . هذه ناحية لا يصح ان نغفل عنها فى عرضنا لأعمال جرترود فون لوفور . وهناك ناحية ذات اهمية ليست بالقليلة ، وهي طريقة الأديبة فى رسم الشخصيات وحرصها على الدراسة للنفسية واستجلاء الدوافع والانفعالات . واذا كان علم النفس قد أصاب تقدماً كبيراً فى القرن العشرين وتعددت مدارسه واشتهر بعضها شهرة تكاد تكون شعبية مثل مدرسة التحليل النفسي ، فمن الطبيعي ان يظهر هذا العلم ومناهجه على الفن الروائي .

وهناك أديب نمساوى كبير هو **روبرت موزيل** برع فى التحليل النفسي للشخصيات وتحليل المؤثرات الاجتماعية التي تنعكس على حياتهم . ولد روبرت موزيل فى عام ١٨٨٠ فى كلاجنفورت فى اسرة يشغل أفرادها وظائف رفيعة فى الدولة وتزخر بالنابهين من المهندسين والضباط والعلماء وكان الأب مهندسا واستاذا فى كلية الهندسة ، وكانت الاسرة تريد لروبرت ان يصبح ضابطا فالحقته بالمدرسة العسكرية . وبينما هو يدرس المدفعية اكتشف انه ولد ليكون مهندسا فالتحق بكلية الهندسة ودرس هندسة الآلات وأصبح فى عام ١٩٠٢ معيداً فى كلية الهندسة بشتوتجارت . ولكنه ما لبث أن اكتشف فى نفسه ميلا قويا الى الفلسفة وعلم النفس والمنطق فالتحق بالجامعة لدراستها حتى نال فيها الدكتوراه فى عام ١٩٠٦ ، وعمل بعد ذلك اديبا لا يجمع الى الأدب الا القليل من الأعمال ، فهو تارة يشتغل أمينا للمكتبة بجامعة ڤيينا ، وتارة يكتب فى الصحافة . فلما قامت الحرب العالمية الاولى اشترك فيها ، وظل يتنقل فى أعمال بين وزارة الخارجية والحربية والصحافة ، ويغير مكان اقامته من النمسا الى المانيا ثم سويسرا حتى مات فى عام ١٩٤٢ . وقد نشر موزيل روايات من نوع الدراسة السيكولوجية لها قيمة كبيرة منها رواية « **اضطراب التلميذ تورليس** » فى عام ١٩٠٦ ورواية « **ثلاث نساء** » فى عام ١٩٢٤ . أما أعظم أعماله الروائية فعمل ضخم يحمل اسم « **رجل بلاصفات** » كان المفروض أن يكتمل فى أربعة أجزاء ، ولكن موزيل لم يكمل منه الا الأجزاء الاولى ، فخرج الجزء الاول عام ١٩٣٠ والثاني فى عام ١٩٣٣ والجزء الثالث من مخلفاته فى عام ١٩٤٣ ، وهناك طبعات محسنة ظهرت فى عام ١٩٥٢ ثم فى عام ١٩٥٦ . وتتضمن الرواية الضخمة القليل من السياق والكثير من الافكار ، ولقد أحل موزيل مكان القالب الروائي القديم قالبا جديدا بما اخذ به من مناقشات موسعة ودراسات تناول بها موضوعات تمس الثقافة والمجتمع . وتدور أحداث الرواية فى ڤيينا بين عامي ١٩١٣ و ١٩١٤ ، وفيها ترتسم صورة ساخرة للملكية الدانوب ، الملكية النمساوية المجرية التي تندفع بسرعة ناحية الحرب العالمية بكل ما فى هذا الاندفاع من معاني التدهور : كل الأفكار والقوانين والأحزاب والمذاهب تتحلل فلا يجد الناس تكئة آمنة يستندون اليها . والرجل الذى لا صفات له يدعى اولريش وهو يشبه المؤلف

نفسه فى كثير من سمات شخصيته ، شاب فى الثلاثين من عمره يحاول محاولات متكررة أن يشكل حياته على شكل ما ، فلا يجد السبيل الى ذلك . انه يحاول أن يتخذ مكانا فى الحياة السياسية الفكرية فيفشل ، ويحاول أن يجد مهنة يرضي بها كل الرضاء فيفشل ، والناس جميعا فى المجتمع النمساوى يبحثون عن مفاهيم يمكنهم الاتفاق عليها والاطمئنان اليها فلا يجدون، انه يفشل وانهم يفشلون . وهو يحاول أن يجد صورة اخرى الحب غير تلك الصورة التي كانت الاخلاق والمفاهيم الدينية القديمة تروجها فيفشل، ويجد نفسه ذات يوم على ميدان القتال وقد نشبت الحرب . واولريش لا يريد أن تكون له شخصية ذات طابع واحد ثابت ، لأن الدنيا لم تعد تتيح للناس هذا النمط الثابت من الشخصية، فهو منقسم الشخصية ، العقل يدفعه واللاشعور يمنعه ، والأشياء التي تعرض له تبدى له وجهين مختلفين ، وهو يجد فيها التناقض الذى لا سبيل الى تبديده ، وهو ينازل الواقع المتقلب ، ويضفي عليه رغم تقلبه شرعية عملية ، لأنه يرى أنه من السخف الا يتمسك الانسان بما هو ممكن ، ولكنه لا يرى سبيلاً الى الايمان المطمئن اليه ، فهو يقبل عليه وهو يسخر منه فى وقت واحد .

يصف روبرت موزيل هذا الشاب على النحو التالي :

« كان أولريش انساناً عاطفياً ، ولكن لا ينبغي أن يفهم الانسان هنا ما يقصد اليه القاصدون من حديثهم عن العواطف فرادى . فلا بد أن شيئاً حدث ، دفعه الى حيث هو ، وربما كان عاطفياً ، ولكنه كان فى حالة الاثارة والاستثارة يسلك سلوكاً عاطفياً بليداً فى وقت معاً . لقد جرب كل شيء تقريباً ، وأحس بأنه قد يستطيع الآن أن يرمي بنفسه فى كل وقت الى شيء لا حاجة به الى أن يكون ذا اهمية بالنسبة اليه ، ما دام هذا الشيء يستحث دافع النشاط لديه . وكان له أن يقول عن حياته ، بقليل من المبالغة ، ان كل الامور التي جرت فى حياته ، جرت وكأنما لم تكن تتصل به بقدر ما كانت تتصل بعضها بالبعض . كانت الباء تأتي بعد الألف دائماً ، سواء فى الكفاح أو فى الحب . ولقد أصبح عليه أن يعتقد بأن الصفات الشخصية التي اكتسبها فى هذه الأثناء ، كانت تتصل بعضها بالبعض أكثر مما تتصل به ، وبأن كل صفة منها ، اذا هو تفحصها وحدها بدقة ، لا تمسه فى باطن ذاته أكثر مما تمس الآخرين الذين ربما كانوا يتصفون بها أيضاً .

وليس من شك فى أن الانسان رغم ذلك يتحدد بها ، ويتكون منها ، حتى اذا لم يكن مندمجاً فيها . ومن هنا فكثيراً ما يحدث للانسان ان يحس بأنه غريب على ذاته ، سواء كان يسلك سلوكاً هادئاً أو منفعلاً . ولو طلب أحد الى اولريش أن يحدد كنه ذاته لاحتار واضطرب ، لأنه لم يحدث أن اختبر نفسه ــ وما أشبهه فى ذلك بالكثيرين ــ كلمتان مهمة ما ، وبالنسبة اليها . ولم يكن شعوره بذاته شعوراً معتلاً أو مختلاً ، ولم يكن مشتتاً أو مغروراً ، ولم يكن أولريش يحس بحاجة الى اصلاح نفسه أو طلائها بما يسمى بمسألة الضمير . فهل كان رجلاً قوياً ؟ لم يكن يعرف، ولعله كان بهذا الجهل يرتكب خطأ مشؤوماً . ولكنه كان بكل تأكيد رجلاً يثق دائماً فى قوته . وهو الآن لا يشك فى أن الفارق بين أن يكون للانسان خبرات شخصية وصفات شخصية وبين الا يكون له شيء منها ، هو فارق فى المسلك ، وانه أمر يقوم على نحو ما على الارادة وما تفرضه وتقضي به ، أو هو درجة مختارة بين العمومية والشخصية يعيش الانسان عليها . أو أن الانسان ، بعبارة بسيطة ، يستطيع أن يتخذ حيال الأشياء التي يعانيها أو التي يقوم بها مسلكاً يزيد فى العمومية او مسلكاً يزيد فى الشخصية . فمن الممكن أن يحس الانسان ، اذا تلقى ضربة ، بالالم ، ومن الممكن أن يزيد على هذا فيحس بأنها اهانة ، فتزيد آثارها الى حيث يستحيل عليه احتمالها . كذلك من

الممكن أن يستقبلها الانسان بروح رياضية ،وأن يتمثلها على أنها مشكلة لا ينبغي أن يخافها، أو لا ينبغي أن يغضب منها غضباً أعمى ، أو لا ينبغي أن يعيرها التفاتاً وهو ما لا يحدث نادراً . فاذا ما تصرف الانسان حيال المشكلة التصرف الثاني ، فهو يضعها فى علاقة عامة (...) وهذه الظاهرة ، ظاهرة ان كل خبرة انما تكتسب أهميتها ومضمونها نتيجة لمكانها من الأحداث ذات النتائج ، تلاحظ لدى كل انسان لا يأخذ الخبرة من حيث هي حادثة شخصية ، بل من حيث هي تحد لقوته الفكرية . انه فى هذه الحالة يحس بها احساساً أضعف . ومن الغريب ان الناس يسمون ذلك الشيء الذى يحس به الملاكم كقوة فائقة ، بروداً وبلادة اذا ما اعتمل هو ذاته فى نفوس اناس لا يستطيعون الملاكمة عن ميل منهم الى مسلك فكرى فى الحياة . والاختلافات بين تطبيق مسلك عام او مسلك خاص والمطالبة بمسلك عام أو مسلك خاص اختلافات كثيرة . فالقاتل اذا تصرف تصرفاً موضوعياً وصف تصرفه بالغلظة .. والاستاذ اذا استمر وهو بين ذراعي زوجته فى حساباته وصف تصرفه بانه جامد متحجر .. والسياسي اذا ارتفع على هلاك الناس وُصف تصرفه حسب نجاحه بالنذالة او بالعظمة .. أما الجندى والجلاد والجراح فيتوقع الناس منهم عدم التأثر وهم يستنكرون عدم التأثر اذا جاء به غير هؤلاء . هناك ــ دون حاجة بنا الى الدخول فى أخلاقية هذه الأمثلة ، حيرة ظاهرة ، ينبغي على الانسان فى كل حالة أن يتخذ حيالها حلاً وسطاً بين السلوك الصحيح موضوعياً ، والسلوك الصحيح شخصياً .

ولقد بسطت هذه الحيرة وراء مسألة اولريش خلفية واسعة . لقد كان الانسان فيما مضى من الزمان ، بضمير أفضل ، انساناً اكثر مما هو الآن . كان الناس مثل عيدان القمح من حركة شخصية ، فكان شيئاً محدداً على نحو أعنف ، يحركهم الرب والبرد والنار والطاعون والحرب ، ولكنهم كانوا فى مجموعهم يظلون ــ مدينة مدينة ، واقليما اقليما ــ حقلا واحدا . أما ما كان يبقي لكل عود من عيدان القمح من حركة شخصية ، فكان شيئاً محددا تحديداً واضحاً ، وكانت مسؤوليته معروفة . اما الآن فلم يعد مركز ثقل المسؤولية فى الانسان ، بل فى الترابطات الموضوعية . الم ير الناس ان الخبرات قد استقلت عن البشر ؟ لقد ذهبت الخبرات الى المسرح ، ودخلت فى الكتب وتقريرات الدارسين والباحثين ، ودخلت فى الجماعات المذهبية والدينية ، التي تنشيء أنواعاً معينة من الخبرة على حساب الآخرين (...) فمن الذى يستطيع اليوم أن يقول ان الغضب الذى يغضبه هو بالفعل غضبه هو ، فى الوقت الذى يتدخل فيه كثير من الناس فى أمره ، ويذهبون الى أنهم يفهمونه منه اكثر مما يفهم هو ؟ لقد نشأ عالم من الصفات بلا انسان ، عالم من الخبرات ليس به الرجل الذى خبرها ، ويبدو على وجه التقريب أن الانسان فى الظرف الأمثل لن تكون له خبرة شخصية يصيبها (...) ويبدو أن تحلل مسلك الانسان التمركزى ، الذى اخذ الانسان لمدة طويلة يظن طبقاً له انه يحتل مركز الكون ، ثم اذا به يأخذ منذ قرون فى التلاشي ، يبدو ان هذا التحلل قد وصل اخيراً الى الأنا ذاتها ، ذلك ان الاعتقاد بأن اهم شيء فى الخبرة هو أن يخبرها الانسان ، وأن أهم شيء فى العمل هو أن يعمله الانسان ، اعتقاد أصبح يبدو للكثيرين نوعاً من السذاجة . (...) ولقد تحتم على اولريش فجأة أن يعترف مبتسماً حيال هذه المخاوف ، بأنه ، رغم هذا ، شخصية ، وان لم تكن له شخصية » .

★★★

واذا كانت المحنة الثقافية تتخذ هذا الشكل الخطير بالنسبة للمجتمع وبالنسبة للفرد الى الحد الذى أصبح الانسان فيه بلا شخصية ،وأصبح اذا أحس بشيء لا يمكنه القطع بانه يحس به واذا فكر فكرة لا يمكنه القول بانه هو الذى ابتدعها ، فانه من الطبيعي أن تتركز الأضواء فى كثير من الأعمال الفنية على الجزء الحاسم من المحنة ، الجزء الأليم وهو الحرب نفسها . وقد شهد القرن العشرون الحرب العالمية الاولى ثم شهد بعدها الحرب العالمية الثانية التي اعقبتها حروب محدودة فى أماكن متعددة من العالم تحمل فى ذاتها امكانية تفجر حرب عالمية ثالثة فى أى وقت . وهكذا فان اطلاق هرمن هيسه على القرن العشرين اسم « عصر الحروب » لم يكن فيه تجاوز ، بل كان فيه تصوير دقيق لواقع مرير . وتختلف الأعمال الروائية فى معالجتها موضوع الحرب ، فمنها ما يتخذ من جو الحرب خلفية له ، ومنها ما يبني على عنصر من العناصر التي ارتبطت بالحرب أونجمت عنها ، ومنها ما يتخذ الحرب ذاتها موضوعاً له . وليس من الغريب أن نتوقع الا يخلو عمل روائي فى القرن العشرين من اشارة ما الى حرب من الحروب ، ولكن من المبالغة أن نقول ان هذه سمة مميزة لهذا الأدب المعاصر من أوله الى آخره. واذا أردنا رواية تتخذ الحرب موضوعا اساسيا لها نستشهد بها ، فهذه مثلا رواية اريش ماريا ريمارك **« لا جديد فى الغرب »** .

ولد **اريش ماريا ريمارك** فى عام ١٨٩٨ فى اوسنابروك وعمل فى بيع الكتب فترة وفى الصحافة فترة اخرى ، الى ان احترف الأدب ونشر رواية « لا جديد فى الغرب » فى عام ١٩٢٩ فلقيت نجاحاً كبيراً فى المانيا وفى خارج المانيا . واعتمد فيها على خبرته بالحرب التي زج به فى أتونها وهو فى السابعة عشرة من عمره وجرح خمس مرات حتى أوشك على الهلاك . ولهذا كان تعبيره عن الحرب مصطبغاً بهذه الآلام ، فما كان يمكن أن يدعو الى مزيد منها . ولما كانت الدولة النازية تعد الشعب للحرب فقد استقبحت كتبه ، وغضبت عليه ،فهاجر من المانيا فى عام ١٩٣٢ . وفى العام التالي احرقت كتبه علناً مع غيرها من الكتب المناهضة للحرب الداعية للسلام . وعاش بعد ذلك فى سويسرا ثم انتقل منها الى أمريكا وظل بعيداً عن اوروبا حتى عام ١٩٤٨ حيث عاد الى سويسرا مرة اخرى . والحرب هي الموضوع الغالب على كتاباته ، والموضوع الثاني يتصل بالحرب اتصالاً مباشراً وهو مساوىء الحكم النازى وفظاعاته ،ويرتبط بالموضوعين موضوع عام هو موضوع النقد الاجتماعي والثقافي والفكرى العام . رواية **« لا جديد فى الغرب »** تصف أحداث الحرب العالمية الاولى ، ورواية **« طريق العودة »** (١٩٣١) تصف الصعوبات التي يعانيها العائدون من الجبهة ، وتعالج رواية **« قوس النصر »** (١٩٥٢) قصة طبيب فر من المانيا النازية الى فرنسا وهو يرجو أن ينعم هناك بالطمانينة فدخلت القوات النازية فرنسا ولحق بالرجل سوء الطالع . وتدور رواية **« جذوة الحياة »** (١٩٥٢) حول الأحوال فى معسكرات الاعتقال النازية .

تحكي رواية **« لا جديد فى الغرب »** (١٩٢٩) قصة جيل ترك المدرسة فى التاسعة عشرة من عمره ليذهب الى الجبهة ، لقد حثهم مدرسهم كانتوريك على التقدم الى قائد المنطقة والتدرب ، فتلقوا تدريباً عسكرياً لمدة عشرة اسابيع واصبحوا جنوداً تحت امرة صف الضابط هيملشتوس ، وهو رجل قاس سيء الطبع . وبدأت المعارك ،وكانت الآلام التي يواجهونها تقرب بينهم ،وكانت الأهوال التي يمرون بها تحطم كل يوم شيئاً مما كانوا قد تعلموه من القيم الثقافية الانسانية . انهم يتقلبون من حال الى حال ، فهم تارة على خط النار ، وتارة فى المستشفى العسكرى بعضهم اصيب والبعض يجلس اليه ليواسيه ، وتارة يقومون بأعمال اعداد الاستحكامات ويتعرضون لهجوم بالغازات السامة فلا يجدون مكاناً يحتمون به سوى المقابر ، يختفون تحت النعوش ،

ولا ينجون الا بمعجزة لأن المقابر ذاتها تتعرض للضرب وتتناثر الأشلاء وأخشاب النعوش فى كل اتجاه . والأحوال المعيشية تتبدل ، فهم يعيشون على الطعام الرديء أغلب الوقت ، ولا ينعمون بطعام أفضل الا اذا كان الجيش يوشك أن يقوم بهجوم ، فالقيادة تحتال لرفع الروح المعنوية بالطعام وما اليه . والهجوم عندما يقع لا يقف عند حد ، والخسائر بينهم تزيد فلا يبقى من الرجال الا الخمس . وتحرك القيادة هذه البقية الباقية الى الداخل عند المخازن ومعسكرات الأسرى . ويرى الجنود المعاملة السيئة التي يتعرض لها الأسرى ، حتى ان بعضهم يحتالون لتقديم شيء من طعام الى هؤلاء المساكين الذين لم يعودوا يملكون من أمرهم شيئا كثيرا أو قليلا . ومن مجموعة الجنود من يجد مصابا من الأعداء فيقدم اليه العون ، أو جريحا فلا يدعه ينزف الى الموت . ومنهم من يصاب فى المعارك اصابات تستدعي ارساله الى الوطن ليعالج ويستعيد قوته ، ثم يعاد مرة اخرى الى الجبهة . وتتردد الأخبار بان الهدنة توشك ان توقع ، ولكن المعارك تستمر ويسقط الضحايا ولا يبقى من الرفاق السبعة سوى واحد . ويسود الهدوء على الجبهة الغربية ويرسل الضابط الى القيادة تقريره « لا جديد فى الغرب » . وفى هذا اليوم بالذات يسقط آخر السبعة .

ويتبين لنا من هذا العرض السريع للرواية ، أنها أقرب الى التحقيق الصحفي المطول منها الى الرواية ذات الأحداث المتتابعة التي تصل الى عقدة ما تستبين فى النهاية اما بالخير أو بالشر . هناك خط يمسك الأجزاء بعضها بالبعض وهو مجموعة الشباب الذين يخرجون من المدرسة الى الحرب ثم لا يعودون ، وهو خط له أهميته الرمزية ، وهو الفكرة الأساسية التي يهدف ريمارك الى التعبير عنها . ولكن العمل الفني فى حد ذاته يتكون من مشاهد حية متتالية ، التقطها المؤلف على الطبيعة ، وكلها مشاهد حرب : مشهد التدريب — مشهد الدخول فى الجيش — مشهد التعرض للهجوم — مشهد الاسرى وكيف يعاملون — مشهد الجرحى وكيف يعالجون — مشهد القتلى وكيف يسقطون . — وقد أصبح هذا القالب الذى يقترب من قالب التحقيق الصحفي نوعاً له وجوده المعترف به فى عالم الرواية الحديثة ، وهو يقوم على الوصف الدقيق السريع المؤثر ، ويبرز النواحي الطريفة او المتناقضة او المثيرة ، ويتوسل باسلوب فيه النقد اللاذع . وفيه الفكاهة الساخرة المريرة .

كانت مشاهد الحرب العالمية الاولى التي عرضها ريمارك فى روايته أليمة ما فى ذلك شك ، فما بالك بالحرب العالمية الثانية وما احدثته فى مناطق كثيرة من العالم ، يهمنا هنا منها المانيا ذاتها التي فقدت سبعة ملايين من ابنائها ، وخسرت غالبية مصانعها ونسبة كبيرة من المباني العامة والخاصة ، وتحولت الى كومة من الحطام . وكانت هناك خطط جدية وضعتها الدول المنتصرة لتحويل المانيا الى دولة زراعية والى تفتيتها الى مناطق صغيرة غير متماسكة حتى لا تقوم لها بعد ذلك قائمة . وكان العائدون من الحرب بين جريح مريض مشوه ، ومتقدم فى السن خائر يائس ، وصغير القي به فى اتون الحرب وهو لا يعلم من أمرها شيئاً ، كان هؤلاء جميعاً يواجهون خراباً يحيط بهم من الخارج ، وخراباً يسيطر على عقولهم وقلوبهم من الداخل . وما ان تحركت قرائح الادباء والشعراء للكتابة ، حتى أحسوا أنهم فى فراغ ، وانهم يتحركون من نقطة الصفر فى اتجاه لا يجدون وسيلة لتحديده . واذا كانت السمة العامة المسيطرة على الأدب الجديد بعد الهزيمة هي سمة الاضطراب سواء فى شكل الأدب او فى مضمونه ، فان هذا الأضطراب لم يكن يخلو من التماس للركائز فى التراث الحضارى الذى أحاطت به الشكوك . واذا كان الادباء الجدد قد حاولوا أن يحطموا الأشكال ، وأن يحطموا الجمل والتراكيب ، وأن يسفهوا المفاهيم الجمالية ، وأن

يخرجوا على المذاهب والمناهج الفنية القائمة ،فانهم لم يلبثوا أن دخلوا فى حوار معها ، واصبح الانتاج الأدبي فى عصرنا يتحرك فى اتجاه الى الافادةمن القديم واتجاه الى انكار القديم وقد يتحرك أيضاً فى الاتجاهين معا .

وهكذا شهدت سنوات الحرب والسنوات القليلة التي تلتها عدداً من الأعمال الروائية وصف فيها أصحابها من أحداث الحرب ما علموه أو ما قاسوه ، وكثير من هذه الأعمال يذكرنا باريش ماريا ريمارك وطريقة التقرير الصحفي التي برع فيها . نذكر على سبيل المثال الأديب **جرد جايزر** وروايته ((**هجوم يحتضر**)) . ولد جرد جايزر فى عام ١٩٠٨ فى قرية أوبرريكسينجن جنوب غربي المانيا ، ووجهه ابوه ، وكان قسيسا بروتستنتيا الى دراسة اللاهوت ، ولكنه ترك هذه الدراسة واتجه الى دراسة الفن وخاصة الرسوم والتصوير وقام برحلات الى بلاد اوروبية متعددة ليطلع على مافى متاحفها من كنوز ويخالط الناس ويشاهد الطبيعة المنوعة ويعد نفسه للامتحان النهائي لأكاديمية الفنون . فلما قامت الحرب جند فى سلاح الطيران واصبح طيارا مقاتلا ، ولما انتهت الحرب بدأ حياته من نقطة الصفر من جديد ،فعمل فى قطع الاشجار الى ان وجد وظيفة مدرس رسم فانتقل اليها ، حتى تمكنت شهرته الأدبية فانصرف الى الأدب تماما . وتعتبر رواية ((**هجوم يحتضر**)) من أحسن روايات الحرب التي ظهرت فى ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكانت الفصول الاولى منها قد ظهرت فى بعض المجلات ،ثم اتخذت الرواية شكلها النهائي وخرجت مطبوعة كاملة فى عام ١٩٥٣ . تحكي الرواية عن وحدة من وحدات سلاح الطيران الألماني كانت مكلفة فى الفترة المتأخرة من الحرب بحماية نشاط السفن الألمانية فى الشمال ، وقامت الوحدة بمهمتها على خير ما استطاعت . ولكن الأحوال فى ألمانيا تغيرت ، وتعرض ميناء ألماني كبير لهجوم عنيف بالطيران حطم الكثير من المنشآت ولم يجد الميناء الغطاء الجوى اللازم لأن الطيارين الذين صدر الأمر بأن يتصدوا للهجوم لم يعلموا بالأمر ،فقد أساء الضابط المكلف بتلقي الأوامر وتبليغها فهم المقصود من اتصال القيادة به ، ولم يتخذ اجراء ، ومن حسن حظ هذا الضابط أن السحب كانت منخفضة تكاد تلتصق بالأرض ، ولم تكن تسمح بقيام الطائرات ، حتى لو صدرت اليها الأوامر . والطيارون رجال تشبه حالهم حال غيرهم من الرجال ، فيهم الطيبون وفيهم الأشرار ، ولقد قذفت بهم المقادير الى حيث يتصرفون برغمهم ، فهم يصورون لأنفسهم واجبات تقضي الكرامة بالالتزام بها ويجدون فى الوفاء بها احتراماً لذات نفوسهم . وحان وقت المعركة الحاسمة ، كانت المعركة خاسرة حتى من قبل أن تبدأ لأن العدو دفع اليها بأعداد من الطائرات اكثر وأقوى ، فلم يعد هناك أمل فى النصر . ولم يكن هناك من سبيل الى اختراق خطوط العدو والوصول الى الأهداف لضربها ، وأصبح الطيارون المقاتلون معلقين فى الجو ، تواجه طائراتهم طائرات العدو وتشتبك معها ، ولكنهم لا يتقدمون .والقيادة لا تريد أن تفهم هذا الوضع غير المتوازن، ولا تقدر ما فى الموقف من استحالة مادية ، فهي تبعث باللوم والتوبيخ الى رجال لا تنقصهم شجاعة ولا يستهينون بشرف ، وتطالب القيادة الرجال بأن يندفعوا بطائراتهم الى أهداف العدو ليحطموها ويتحطموا معها . ويخلع الطيارون ما تحلت به صدورهم من نياشين وأنواط أمام هذا الاتهام المهين لهم بالعجز ، ولكن رئيسهم يردهم عن تمردهم ، ويطالبهم باعادة النياشين والأنواط الى صدورهم ، ويتقدمهم الى طريق لا عودة منه ويسقط الرجال جميعهم .

وتبين الأعمال الروائية التالية لجرد جايزر انه اخذ يتخلص تدريجياً من سيطرة ذكريات وخبرات الحرب عليه . فى رواية ((**صوت يرتفع**))(١٩٥٠) يصور حال الجيل الذى اقتلعته الحرب من جذوره ، وأبعدته عن وطنه ، فلما نجا من الهلاك فى ميدان القتال ، عاد الى ظروف اليمة

فى البلاد ، وأصبح عليه أن يلتمس فى ذاته شيئاً من القوة يقيم به الحياة الجديدة . أما فى رواية « **حفلة الرقص الختامية** » (١٩٥٨) فيرسم فيها صورة المانيا وقد تغيرت احوالها ، وعادت المصانع فيها الى الانتاج ، وامتلأت المصارف بالأموال ، واتصلت فى كل ناحية حياة نشيطة . ان **جرد جايزر** يتعمق هذه الحياة الجديدة ويجد انها ذات وجهين ، وجه براق يطالع الناس ، ووجه معتم يتوارى عنهم .. ويعود الى الفكرة التي المع اليها فى « هجوم يحتضر » وهي ان محنة الجيل الحاضر تتلخص فى انه لا يستطيع أن يجمع شتات نفسه على أساس متين ولهدف يطمئن اليه .
ويمكن أن نعبر عن المضمون الذى يعالجه جرد جايزر بعبارة اخرى : انه يحاول أن يحلل الانسان المعاصر وأن يكتشف ما لديه من دوافع وما يرمي اليه من أهداف ، ويحاول أن يلقي الضوء على الصدع الخطير الذى أصاب الشخصية المعاصرة ، والذى يعلن عن نفسه احياناً ، ويتوارى تحت الوان زائفة فى أحيان كثيرة .



يكاد هذا الخط الذى كشفنا عنه فى أعمال جرد جايزر أن يكون هو خط التطور الذى يربط المراحل الابداعية المتتالية فى أعمال جيل باسره من الادباء الشعراء الألمان المعاصرين : جونتر جراس ، هاينريش بل ، رودلف هاجلشتانجه ، هانس اريش نوساك ، مارتن ڤالزر ، ارنست كرويدر وغيرهم . يبدأ هذا الخط بخبرات الحرب وذكريات الحرب ، وينحول الى مشكلات فترة الجوع او فترة الصفر او فترة الدمار ، وينتقل الى مشكلات الانسان الجديد فى هذا المجتمع الجديد الذى تهدم قديمه ، واكتسى ماضيه القريب بطبقة قبيحة أليمة من الاثم والحمق والجنون ، ونما حاضره الى الثروة بسرعة فائقة ، فاصبح الانسان الجديد فى حيرة ما بعدها حيرة . ـ ويلى هذا الجيل من الادباء والشعراء جيل آخر لا تدخل موضوعات الحرب والجوع فى مجال اهتماماته لأنه لم يشهد الحرب ، بل علم من الآخرين أخبارها ، ولا يقف كثيراً عند مرحلة الدمار والجوع فما يذكر عنها الا القليل او ربما لا يذكر عنها شيئاً على الاطلاق ، ولهذا فهو يعكف على ما يطالعه من مشكلات الانسان المعاصر والمجتمع المعاصر .

ولا بد لنا أن نستعرض بعض أعمال الجيل الأول وبخاصة أعمال جونتر جراس وهاينريش بل . وجونتر جراس من مواليد مدينة دانتسيج فى عام ١٩٢٧ ، وكانت فى ذلك الوقت مدينة حرة ، بمعنى انها لم تكن تتبع لدول بعينها ــ بولونيا أو المانيا ــ ولكنها كانت تحمل فى جنباتها جذوة صراع لن تلبث أن تتحول الى نيران لا قبل لأحدبها . جاء الى الوجود فى مدينة لا تعرف لها كياناً ، مدينة على حافة بركان ، مدينة بين الحياة والموت ، بين الوجود والعدم . فليس لنا أن ندهش عندما نرى ابن هذه المدينة يرث عنها هذه الروح ويحمل شخصية تعتمل فيها الأحداث التي توالت على وطنه حتى أتت عليه . ويشبه الزمان الذى رأى فيه جونتر جراس النور المكان الذى قدر له أن يخرج فيه الى الوجود ، فهو زمان بين نكبتين ، بين الحرب العالمية الاولى والحرب العالمية الثانية . كان هتلر فى ذلك العام قد بلغ الثامنة والثلاثين من عمره ، وكان قد فرغ من تأليف كتابه « كفاحي » وأعاد تنظيم حزب النازى ــ حزب العمال الاشتراكي القومي الألماني ــ منذ عامين وبدأ يكتسح الحياة السياسية فى المانيا ، ويدخل بالمانيا وبالدنيا فى عصر من المحن المادية والفكرية لا يدانيه عصر آخر . فلما بلغ جونتر جراس السادسة من عمره كان الحزب النازى قد أصبح صاحب الأمر والنهى ، وفى الثانية عشرة رأى نيران الحرب العالمية تندلع شيئاً فشيئاً ، وفى السابعة عشرة طلب للجيش وأصبح فى درجة معاون بالسلاح الجوى على الرغم من صغر سنه ،

فلم يكن أمام الجيش وقد استهلك الأجيال الاخرى الا أن يجند الصغار أبناء العشرين ثم التاسعة عشرة ثم الثامنة عشرة ثم السابعة عشرة. ولم يطل استدعاء **جونتر جراس** للجيش فقد انتهت الحرب، وبدأت مرحلة البحث عن لقمة العيش في عصر الجوع والدمار. وكان جونتر جراس يجرب مواهبه تارة في الفنون التشكيلية وتارة في فنون الأدب. وعمل بالفعل رساماً ونحاتاً، ونشر ديواناً من الشعر في عام ١٩٥٦، ثم طالع في اجتماع الادباء الذين ينظمون أنفسهم فيما يسمى « **بالجماعة ٤٧** » نسبة الى عام نشأتها، طالع شيئاً من رواية جديدة له هي رواية « **الطبلة الصفيح** » فنال جائزة الجماعة، وعكف على اتمام الرواية. وسافر جونتر جراس الى باريس فاقام فيها مع زوجته أربعة اعوام، وعاد الى برلين في عام ١٩٦٠ وقد اصبح أديباً شهيراً. كانت روايته « الطبلة الصفيح » قد تمت وظهرت مطبوعة في عام ١٩٥٩ ولقيت نجاحاً هائلاً في المانيا وخارج ألمانيا.

واول ما يطالع الانسان في هذه الرواية أن أحداثها تدور في جزء كبير منها في دانتسيج وأنها تتركز في « العصر الهتلرى »، وتتوسع دائرة الزمان فتصل أحياناً الى مطلع القرن العشرين من ناحية وخمسينيات القرن من الناحية المقابلة. من هنا نفهم الجو العجيب الغامض المضطرب الخيالي الساخر الذى يخيم على الروايه ويطبع شخصياتها. **وجونتر جراس يخلط الواقع واللاواقع خلطاً متعمداً حتى ليمكننا القول بأنه يوسع اسلوب كافكا ويخضعه لمفاهيمه، فهو يسير في طريق بين الواقعية والسريالية**، يميل تارة الى هذا الجانب، وتارة الى الآخر، حتى يستجلي وجهي الشخصيات ووجهي الأشياء. جونتر جراس يصف الحرب والمواقع ويحدث عن هتلر ومنظمات النازية، فينقل القارىء الى عالم الواقع، ثم اذا به يطلق لخياله العنان فيضخم ما هو صغير ويصغر ما هو ضخم. تروى رواية « **الطبلة الصفيح** » قصة اوسكار ماتسيرات الذى ولد في عام ١٩٢٤ في دانتسيج وقرر منذ أن بلغ الثالثة من عمره ان يوقف نموه وان يبقى جسمه على حجمه. وهكذا أصبح اوسكار قزماً أو مسخة أو « قزعة »، وظل على هذه الهيئة حتى بدأ يكتب قصته وذكرياته من المصحة التي انتهى اليها، يكتبها أو على حد تعبير جونتر جراس « يطبلها » على طبلته الصفيح التي ظلت منذ العام الثالث من عمره ترافقه وتمكنه من التعبير عن أفكاره ومشاعره الحاضرة ومن استعادة ذكرياته. ويستعيد اوسكار ماتسيرات قصة حياته من مراحلها المبكرة، بل يسبق هذه المراحل، فيحكي عن جده وجدته، ثم عن امه وأبيه وعمن يظن انه عشيق امه. أما الجدة فيتحدث عنها في فصل بعنوان « الجونيلة الواسعة » يقول فيه مثلاً:

« كانت جدتي « أنّه برونسكي » تجلس في عصر يوم من أيام اكتوبر على حافة حقل البطاطس، ترفل في جونيلاتها ... وان كنت قد أشرت لتوى الى جونيلة جدتي وأوضحت اشارتي ايضاحا كافيا بقولي: كانت تجلس وترفل في جونيلاتها، ثم ان كنت قد جعلت عنوان الفصل كله « الجونيلة الواسعة » فانما كان ذلك لأنني أعرف الدين الذى ادين به لهذه الجونيلة. والحق ان جدتي لم تكن ترتدي جونيلة واسعة واحدة، بل كانت ترتدى أربع جونيلات، الواحدة فوق الاخرى ... الواحدة تلي الاخرى طبقاً لنظام متسلسل يغير مكان الجونيلة الواحدة من يوم لآخر ».

ثم يتناول الجد بالحديث، ويحكي كيف لقي الجد مصرعه تحت العوامة بطريقة غريبة اختلفت الروايات في تصويرها. ثم ينتقل الى امه وابيه وكيف تعارفا وتزوجا ثم كيف خرج هو الى الوجود. ويهتم في هذا الفصل بالاشارة الى ان امه « انجنس » كانت قبل الزواج على علاقة

بالشاب يان برونسكي الذى جند فى الحرب العالمية،وكانت تعمل آنذاك ممرضة فى المستشفى، وحدث أن نقل الى المستشفى جريح اسمه ألفريدماتسيرات ، كان مصاباً بطلقة فى فخذه ، فقامت بينه وبين المرضة انجنس علاقة انتهت بزواجهما . فلما خرج الفريد من المستشفى لم يعد الى موطنه فى الراينلاند ، بل بقي فى دانتسيج واشتغل مع زوجته فى التجارة وافتتحا محلاً للبقالة . وولد اوسكار ، ورأى النور على حدوصفه متمثلاً فى مصباحين كهربيين قوة كل منهما ستون أو أربعون وات كانا يتدليان من النجفة فى السقف . يقول عن واقعة الولادة :

« كانت امي حتى الوقت الذى جاءها فيه المخاض تقف فى الدكان وتعبىء السكر فى اكياس زنة رطل واكياس زنة نصف رطل .ولم يكن الوقت يسمح بنقلها الى المستشفى ، فاستدعوا لها قابلة متقدمة فى السن من الشارع المجاور ، كانت من حين لآخر تمر حاملة حقيبتها الصغيرة ، فجاءت الى حجرة النوم وساعدتني وساعدت امي على ان ينفصل كل منا عن الآخر » .

وفرحت الأم بمولده وقالت : « عندما يكبر اوسكار ويكمل الثالثة من عمره سنعطيه طبلة من الصفيح » . كان المولود أديباً مفكراً منذ خروجه الى الدنيا ، فلما سمع وعد الام باعطائه طبلة ، ورأى الفراشة تحوم حول النجفة وتطبل عليها معبرة عن نفسها ، وفكر فى الحيوانات التي تعبر عن نفسها بالطبل ، ثم فى البشر فى المناطق التي ما زالت على الفطرة كيف يعبرون عن ذوات نفوسهم بالطبل ، استقر فى ذهنه انه سيتخذ الطبلة الموعودة وسيلة للتعبير القوى عن أفكاره واحاسيسه ورغباته . وأتم الثالثة ، ونال الطبلة وقرر ان يكف عن النمو ، وأن يقوى ما بينه وما بين الطبلة من علاقة ، فاصبح يستطيع ان يحطم بدقات طبلته الاشياء وان يثير الشغب بل وأن يكون جماعة من الصبية المشاغبين يتبعونه . ورفض اوسكار بان يتعلم شيئاً فى المدرسة ، ولكنه تعلم القراءة فى كتابين ، **كتاب راسبوتين** الدجال الروسي الشهير ، وكتاب **« التبادلات المزدوجة »** لجوته . وسارت رحلة اوسكار فى الحياة مليئة بالمتاعب والمصائب التي كان يستنزلها على أبيه وامه وأبيه المحتمل ، عشيق الام يان برونسكي ،وحبيبته روسفيتا . وكان أن ماتت الام . **يقول عن وفاة الام :**

« ليس صحيحاً أن ماتسيرات اضطر ماما الى العودة الى أكل السمك . فقد بدأت بحريتها ، وقد تملكتها ارادة تحار العقول فى فهمها ، تلتهم السمك بكميات كبيرة ، وبدون مراعاة لقوامها ، بعد عيد الفصح باسبوعين أو أقل ، حتى قال لها ماتسيرات : « لا تأكلي هذه الكميات الكبيرة من السمك وكأن هناك من يرغمك على اكلها » . كانت تأكل السردين فى الصباح ، وتاكل سمكاً مقدداً فى الضحى وتتغذى على السمك المقلي فى الظهر ، وتتناول السمك فى طعام العشاء أيضاً حتى سقطت على الأرض ذات مرة وهي تهم بأكل السردين، ونقلت الى المستشفى حيث ماتت . وكانت حاملاً فى الشهر الثالث فأعطاها الطبيب حجرة منفردة ، كانت ترينا فيها ، ولمدة أربعة أيام طوال ، وجهها المنفعل بالقرف ، المبتسم لي فى تقزز أحياناً ، وقد شوهته التقلصات .. حتى لفظت فى اليوم الرابع .. ذلك النفس الضئيل الذى يتحتم على كل انسان أن يلفظه لينال شهادة الوفاة . وهاهو ذا حديث الناس يكثر .. لقد رأت فيّ قزماً من فصيلة العفاريت، ولو استطاعت لقضت عليّ ، ولكنها لم تقض عليّ لأن الأولاد ، حتى العفاريت منهم ،مقيدون فى السجلات ... وكان ان اكلت سمكاً، ولم تتخير حتى الطازج منه ... والآن يقول العشاق والزبائن : « لقد طبل لها القزم العفريت وأودى بها الى القبر » .

ويتناول الكاتب فى صفحات كثيرة ، عشرات بل مئات ، اتصال اوسكار بالحياة السياسية فى فترة ما قبل الحرب مباشرة ثم فى فترة الحرب . ويمكن اعتبار هذا الجــزء فى حد ذاته روايــة موضوعها الحرب ، ورواية موضوعها السياسة ، ورواية موضوعها النقــد اللاذع للعصــر . أن ((الطبلة الصفيح)) مجموعة من الروايات متداخلة بعضها فى البعض ، وهذه الروايات تتجاور فى غير ما صعوبة نظراً لاسلوب التقرير الصحفى او المقال العلمي او النص النقدى الذى يلجا اليه جونتر جراس محطماً القالب التقليدى للروايــة ذات الاحــداث المتواترة . ومن بين الخطــوط التي تنتســج منها الروايــة خط التطــور الجنسي لاوسكار ، فاذا كان اوسكار لا ينمو فى الهيئــة البدنية العامة ، فهو ينمو جنسياً ، ويخرج من مرحلة ليدخل المرحلة التي تليها . وهو ينضج جنسياً ويقيم علاقة جنسية مع ماريا زوجة أبيه او من يقال انه ابوه ، ويفصل جونتر جراس الكثير من أمر هذه العلاقة تفصيلا على طريقة ما يعرف بالادب المكشوف . ويعتقد اوسكار ان الطفل كورت الذى تضعه ماريا ليس ابن ماتسيرات بل ابنه هو . ويحدث ان يموت ماتسيرات ويحمل الى المقابر ليدفن ، ويشترك فى الجنازة كورت وهو فى الرابعة من عمره واوسكار وهــو فى الحادية والعشرين . واثناء الدفن يعبث كورت بقطعة من الحجر فيصوبها الى رأس اوسكار فتصيبه فى مؤخرة راسه ، واذا بهذه الضربة توقظ اوسكار وتجعله يقرر العودة الى النمو . كانت الحرب قد انتهت وأصبحت الحال غير الحال . يقول **اوسكار :**

« فانتزعت طبلتي من جسمي والقيتها هي وعصيها الى قبر ماتسيرات وقررت أن أنمو ، وفى الوقت نفسه عانيت من طنين متزايد فى اذني ، واصابتني ظلطة فى حجم عين الجمل فى مؤخرة رأسي ، القاها على ابنى كورت البالغ من العمر اربعة أعوام ونصف ... وبدأ نموى يتقــدم بخطى كانت ضــئيلة ولكنهــا كانت ملحوظة ... وربما كان **كورت** يريد أن يرى فيَّ أباً كاملاً نامياً » .

وينزل اوسكار الى معترك الحياة ، فيتصل بدنيا الفن ويعمل كموديل تارة وكفنان تارة اخرى ، ثم يتصل **بدنيا النساء ويقيم العلاقات مع هذه** وتلك ، حتى تكتشف الشرطة ذات يوم جثــة المرضة **دوروتيا** التي كان **اوسكار** على علاقة بها ، وتتجه الشبهات اليه ، ويتقرر وضعه فى مصحة الأمراض العقلية . ومن هناك تخرج قصة حياته .

تتابعت بعد هذه الرواية أعمــال روائيــة اخرى ، منها ((**قطة وفار**)) (١٩٦١) و ((**سنوات قذرة**)) (١٩٦٣) و ((**تخدير موضعي**)) . ولكن جونتر جراس لم يتمكن من الارتفاع فوق المستوى الرائع الذى بلغه فى ((**الطبلة الصفيح**)) . ويمكننا أن نستخلص مميزاته الفنية اعتماداً على رواية ((**الطبلة الصفيح**)) وهي نفسها مميــزات أدبــه الروائي عمــوما . جونتر جراس يجمــع ــ كما ذكرنا ــ بين الواقع واللاواقع بطريقــة تذكرنا بطريقة كافكا وان كان جونتر جراس يزيد على طريقة كافكا ادخال عناصر مــن التاريخ ومــن التحليلات العلمية . حتى عندما يصف شخصية اوسكار يتحدث عنه تارة ب « هو » وتارة ب « أنا » ويسميه باوسكار فى أحيان اخرى ، انه يقترب منــه ويبتعد ، يتقمص شخصيته ثم يخلعهــا ، ويبين فى هذه الاثناء أن الانسان لايجد فى الحياة المعاصرة سبيلاً الى تحديد شخصيته . وجونتر جراس ينوع اسلوبه تنويعا عجيبا ، فهو يكتب تارة على طريقة حكايات الاطفال وتارة على طريقة جوته ، ويعارض كافكا والرومانتيكيين والواقعيين والناتوراليين ، . ومن هنا فاننا لا نجد فى الرواية وحدة اسلوبية ، انها شيء لا يسعى اليه جونتر

جراس ، واذا صح انه يسعى الى شيء فى هذاالمضمار فهو انما يسعى الى تحطيم ما كان مألوفا من التزام وحدة وتجانس فى الأساوب . واذا كانجونتر جراس يحطم المألوف فى هذا الاتجاه ، فانه يحطمه فى اتجاهات اخرى متعددة غيره ، منهاالكشف المبالغ فيه عن النواحي الجنسية ، والجرى وراء الموضوعات والمشاهد المقرفة أوالمروعة . ويحرص جونتر جراس على التماس ما لديه من خبرات ومن ذكريات خاصة وتشكيلهافى القالب الفني الروائي ، وتتقدم هذه الخبرات والذكريات مجموعتان ، مجموعة تدور حول وطنه- دانتسيج وما حولها - ومجموعة تدور حول اشتغاله بالفنون التشكيلية .

★ ★ ★

وشخصية الابن الذى يقف نموه ويظلقزماً شخصية متكررة فى الأدب الألماني المعاصر . وكتاب الرواية يعودون اليها لانها تتيح لهم مجالامضاعفا للنقد ، مجال النقد الساذج من وجهة نظر الطفل ، ومجال النقد العميق من وجهة نظرالكبير . كذلك يعبر الاهتمام بهذه الشخصية المسخة عن تمرد الجيل الجديد على ما يتلقاه منالجيل القديم ، وتمرد الأبناء على الآباء تمرداً يصل الى حد العداوة أو الاستخفاف لأن الآباء همالذين كانوا يحملون المسئولية فى المجتمع الألماني عندما قامت الحرب وفسدت الحياة . نجد هذهالشخصية فى رواية « **الأقزام العمالقة** » لجيزيله السنر التي حصلت على جائزة فورمنتور العالميةفى مايو ١٩٦٤ . وجيزيله السنر تمثل الجيل الجديد الذى لم تعد ذكريات الحرب بالشيءالهام بالنسبة اليه ، فهى من مواليد ١٩٣٧ ، وهي لذلك لا تذكر الا المرحلة الثانية ، مرحلة الحطامثم المرحلة الثالثة مرحلة البحث عن الذات . **ونقطة البداية فى فهم انتاج هذا الجيل الجديدمن الرواية والشعر وغيرهما من الأعمال الأدبية والفنية هي موقف هذا الجيل الرافض لا حيالالحياة التي وجدها ، او التي الفي اليها فحسب ، بل حيال الجيل الذى سبقه ،** جيل الآباء ، الجيلالذى خرج فوجد نفسه فىرعايته اجتماعيا وفكريا وثقافيا ودينيا .. الجيل الجديد - ونقصد منهبصفة خاصة قطاع المتمردين - ينكر المعايير السابقة والقيم الموروثة انكارا تاما . ومعنى هذامن الناحية الفنية انه يجدها قبيحة ، منفرة ، مرعبة ، هزاة ، مسخة ... وما الى هذه القيمالجمالية التي يعوزها الانسجام الفكرى او الوجداني او الحسي . **ويتمثل هذا الموقفالرافض فى قصيدة لشاعر من مواليد عام ١٩٢٩ هو هانس ماجنوس انتسنسبرجر ، تحمل عنوان« تاريخ حياة » :**

« تاريخ حياة »

عندما خرجت صارخاً
من نعشي ، من امي .
بين مولدى الخائن
مختوماً بالزيت والماء والملح
وبين موتي الذى ولدت به ،
فى تلك الآونة الطويلة بين يوم الجمعة
ويوم جمعة وضيع متكرر ، طعمت

وعمّدت واختبرت للجيش . والحظ ينفعه
وجه القوة الذى يكسوه الطلاء .
كان الثلج يتغير كل عام مرة .
وكنت أنا اغير كفني كل يوم مرة .
ولاحظت خطوط السماء الأربعة .
وأفلتت كلماتي على ريح .
ولم تلتهمني شهرة ولم تحرقني نار .
بالليل يثقل كبدى وكأنه الحجر .
وعندما يحل يوم جمعة أسمع صرخة .
كأنما أنا أصرخ فى كفني الأبيض .
قبل آونة طويلة ، ساعة مولدى ،
فأنام غاضبا وافكر :
هذا لا يعنيني فى شيء . ستكون هناك
حرب اخرى ، وكلب ميت آخر ،
ولست أنا الذى سارسل الى القمر على قذيفة
مدفوناً فى مكان صارخ تجرد من العقل والروح .

اننا هنا نجد الشاعر يرفض أشياء كثيرة أساسية ، يرفض الزمان والمكان ، ويرفض المفاهيم والكلمات ويرفض بطبيعة الحال القوالب الفنية المتوارثة .. وهو يصور الحياة كأنها الموت ، ويصور الام وكأنها النعش ويتحدث عن حرب اخرى وكلب ميت آخر يرمز به الى الناس .
بهذه الصورة نقترب من عالم رواية « **الاقزام العمالقة** » لالسنر . انها منذ البداية تجمع الأضداد فى هذه الكائنات او هذه الاشياء التي تجمع بين هيئة العملاق وهيئة القزم . وهى تخرج من جمع الأضداد الى اسلوب يذكرنا بكافكا ، فهي تميل بالمتضادات والمتناقضات الى ناحية الطابع التهكمي الكريكاتوري ، وكأنما الأشخاص أقزام أرادوا ان يكونوا عمالقة ففشلوا ، أو عمالقة استحالوا الى اقزام ففشلوا ، وتكونت لوحات مهزوزة تجمع بين التأثير المضحك والمحزن فى وقت واحد ، وتدور الرواية ، او المحاولة الروائية ، حول طفل هو « لوتار لاينلاين » .. ولد صغير لم يدخل المدرسة بعد .. ينظر ويصف دون أن يعرف قيداً من منطق أو اخلاق أو تقاليد . أول المشكلات التي تطالعنا فى « الأقزام العمالقة » هي مشكلة العلاقة بين الابن ووالديه . الابن يرفض أبويه . ولهذا فاننا نجد له أباً ميتاً ، وأباً حياً فى وقت واحد ، ونجد أن أباه الحي يصطحبه الى قبر أبيه الميت . والأب الحي يعمل مدرساً شخصيته مضحكة فهو يصطنع العلم والجد وما له منهما نصيب . والأب الحي نهم يذهب الى المطعم فيأكل ـ بالفعل أو على سبيل الظن ـ طعام الناس جميعاً فيضطر هؤلاء الى الهجوم عليه بالشوك والسكاكين ليسدوا رمقهم . هو عندما يأكل اللحم يأكله نيئاً من الداخل ناضجاً من الخارج فقط فيتسبب للابن فى الاصابة بالدودة الشريطية التي تضعفه اضعافاً شديداً ، وكأنما تريد المؤلفة بالدودة الشريطية الرمز الى الضرر

الذى يلحقه الآباء بالابناء . وتتسع الدائرة فتظهرالام ، وهي امرأة مجردة من الارادة ، لاحول لها ولا قوة ، وهي محدودة القدرات ، محدودة الفهم ،لا يزيد دورها عن التبعية والمعاناة . انهـا قد تستطيع أن تطبخ ما يرضي نهم زوجها ، ولكنهـالا تستطيع أن تسلك الخيط فى الأبرة . وتظـل هذه الام مشتركة فى أحداث ((**الأقزام العمالقة**))الى أن نفاجأ بأنها لم يعد لها وجود ، وكذلك الأب لا نجد له أثرا . وعندما يعود الصغير ذات يوم الى البيت . أو الى ما يظن انه البيت ، يجد امرأة ورجلاً يعرفانه ، ولكنه لا يعرفهما .

وتعرض المحاولة الروائية فى اطار الرفض العام أنماطا بشريه تنبض بالحياة ولكنها تنجرف الى ما يتحول بها الى صور ساخرة لا مضحكة لامعقولة . هذا هو الطبيب تراوتبرت الذى يهتم بالكلاب اكثر مما يهتم بالمرضى ، والذى يثقل على مرضاه البسطاء بشروح علمية معقدة ينير بها الرعب فى نفوسهم ، ثم هو يتورط مع الكـلاب والأغنام فتوقعه هذه الحيوانات على الأرض وترتب فوقه ولا يستطيع أن يتصرف بشيء حيالها . وهذا هو الجزار الذى يحتفل بيوبيلـه فيقـدم الـى زبائنه السجق بالمجان ، والزبائن يأكلون السجق بنهم جنوني حتى يتخموا ولا يستطيعون الحركة . وهذا هو الجندى فقد ساقاً فى المعركة فأصبح يسيطر على الناس بالبقية الباقية منها . وهذه هي الجدة التي تضـطرب بين ذكريات زوجهـا المتوفى وتعلق بتصـــورات دينيـــة مهزوزة ، ولا تستطيع فى اضطرابها هذا ان تقضي شأنا من شئون الحياة . وهذا هو الخال يدخل مصحة المدمنين على تعاطي المسكرات ويخرج منها خائر القوى عديم الارادة تسيطر عليه ممرضـــة مـــن المصحة اضطرته الى الزواج بها . وتعرض المحاولة الروائية ((**الأقزام العمالقة**)) الى الشخصيـــات المنفردة مجموعات مـــن البشر فى حركات غـــير معقولة : مجموعة السائرين فى موكب ديني يتفرق ويضطرب قبل ان يصل الى غايته .. ومجموعة الهمج الذين يعيشون فى القمامـــة .. ومجموعة رواد الغابة الذين يرقدون فى شباك معلقة بـــين الأشجار ويتعرضـــون لهجوم عجيب . وجيزيله السنر تأخذنا فى جولة نشاهد فيها البيت من الداخل والخارج ، والمدرسة من الداخل والخارج ، والمطعم والمقابر والشـــارع والترام والغابـــة والمصحة والمطار المهجور وأماكن تجميع القمامة ، والكبارى والنهر ... أماكن يبدو عليها كأنهـا موجودة على هيئة معقولة ، ثم ما نكاد ندقق النظر فيها حتى نرى ما فيها من اضطراب وفساد .

تذهب جيزيله الســـنر فى تصـــويرها للشخصيات والأماكن وفى معالجتهـا للمفاهيم مذهباً يقوم على الرفض منذ البداية ، ولهذا فهي تبرز القبح والتنافر والتضـاد ، وهي لا تقبـل شيئاً قائماً على حالته ، بل تصب عليه وابلاً من النقـد حتى تستجلى جوانبـه ، وهى اذا كانت لا تصل الى استجلاء شيء ، فهي على الأقل قد اوتيت الجرأة على المحاولة . الموكب الديني مثلا يبين مدى الاستهتار بامور الدين ، والتعلق بالظواهر دون الباطن . حقيقة انه صورة مهزوزة ، وانه يدعو للضحك ، ولكـن المضمـون لا يخفي علـى القارىء المتعمق . وتؤكد السنر بطريقة شديدة المبالغة صعوبة تحديد أماكن الأشياء واحجامها ، فهي اذا قالت « الى اليمين » استدركت وقالت « او الى اليسار اذا نظرنا من الناحية المقابلة » . وهي لا تقيس بالسنتيمتر والمتر بل تقيس نسبة الى أشياء مثل « عرض بيت » أو « مقدار شباك » أو « مسافة تساوى خمس اغنام » . وصعوبة التحديد تشمل الأشخاص كذلك ، فقليلاً مـــا نعرف اسماءهم ، وهي تشير الى الأشخاص نسبة الى كلام قالوه أو عبارة رددوها . وقد تضطرب الامور بالانسان فلا يستطيع تحديدها ، وقد يظن أنه يواجه شخصاً آخر وهو يواجه شخصه هو .

والثورة على المفاهيم والقيم القائمة شديدةوما أشبهها بثورة جونتر جراس ، وهي تظهر واضحة فى التفصيل فى معالجة الامور الجنسيةتفصيلاً يجتاز كل حدود ، وعدم الحرج أمام تصوير مشاهد لم يكن الأدب يكلف بها ، بل يمرعليها عابراً ، مثل مشاهد التبول والتبرز ، واذا كان جونتر جراس على سبيل المثال يفيض فىحديث التاريخ والسياسة فلا شأنلجيزيله السنر بهذه الأشياء . انها تريد للانسان أن يبدأ منالبداية ، وتصور مدى الصعوبة التى يقابلها فى هذا المضمار ،لانه لا يجد الطريق مستقيمة خالية،بل يجدهامعوجةملتوية مليئةبالعوائق والصعوبات التي وضعتها الاجيال القديمة . فأيت الانسان يستطيع أن يحدد من جديد الأرقام والحروف والكلمات والمقاييس والمكاييل ويحدد الاتجاهاتثم القيم والمفاهيم حتى يستطيع أن يقف بقدم ثابتة على أرض واضحة وأن يتفاهم مع الآخرينعلى أساس من الوضوح المتبادل .

مشكلة الخلاف بين الأبناء والآباء اذن مشكلةحادة فى الأدب المعاصر فى ألمانيا ، والأدباء يعالجونها كل على طريقته . والجراءة « الشكلية » التينجدها فى أعمالالبعض مثل جونتر جراسوجيزيله السنر ، لا يجد ادباء آخرون ما يدعوهم الىالأخذ بها ، وهم يخرجون روايات على النمط التقليدى من ناحية الشكل ، ولا يهدمون كل شيءانتقل اليهم من الجيل السابق ، ويركزون اهتمامهم كله على المضمون فيحاولون عرضه فىحدود امكانات الفهم العام ، دون أن يتنازلوا عن شيء مما يريدون التعبير عنه من انكار الابناءلتصرفات الآباء او ربما ثورتهم عليهم . نذكر من بين هؤلاء الادباء **زيجفريد لينتس وهاينريش بل** .

وزيجفريد لينتس من مواليد عام ١٩٢٦ فىليك ببروسيا الشرقية ،درس بعد ١٩٤٥ الفلسفة والآداب الانجليزية والآداب الألمانية ثم اشتغلبالصحافة والنقد الأدبي فلما ذاعت شهرته ، بعد نجاح أعماله الروائية والمسرحية قصر نشاطه علىالتأليف . وروايته **« درس فى اللغة الألمانية »** التي ظهرت فى عام ١٩٦٨ تقوم على اختلاف أساسيفى الرأى بين الابن والأب .. الأب يعمل شرطيا فى خدمة النازيه ويؤدى مهام منصبه بتفان لا نهايةله واخلاص المرؤوس للرئيس صاحب السطوة والنفوذ . ولقد حدث ان اكتشف الأب ان صديقهالرسام نانزن يقف من النازية موقف العداء، فقرر ان يتخذ الاجراءات ضده ويبلغ السلطات حتى تقبض عليه وتنقله الى معسكرات الاعتقال . أما زيجي ابنالشرطي فانهيقدر الرسامويحترمهويرىأنه جزء من الثقافة التي يجب على كل انسان الاسهام فى الحفاظ عليها . ولهذا فقد استولىالابن على صور الرسام وأخفاها فى طاحونة مهجورة حتى لا تتعرض للتبديد والاتلاف .وكانتالطاحونة المهجورة مكانه المحبب الى نفسه يذهب اليه بعيداً عن الدنيا القاسية ، فيجد الراحة بينالأشياء التي أنقذها وجمعها هناك . ولكن سرقة الصور لم تخف على الشرطة التي سارعت الى اعتقال الفتى وايداعه اصلاحية الأحداث . وكانت اصلاحية الأحداث نسعى الى اصلاح من يحالوناليها بكل الوسائل ومن بينها التعليم ، وطلب مدرس اللغة الألمانية من الفتى أن يكتب مقالاًعن الواجب ، فجلس الصبي يستجمع خبراته ، ويتصور ما فعله أبوه الشرطي فى صديقه الرسامالعظيم ، ويتصور ما فعله أبوه فى أخيه الأكبر عندما فر من الجندية تمرداً على النازية فما كانمن الأب الا أن أبلغ عن ابنه ، وتزاحمت الصور على الفتى فلم يستطع أن يتم المقال ، وظن المدرسأن الفتى رفض كتابة المقال تمرداً على الاصلاحية، فوضعه فى زنزانة بمفرده . وهناك كتب قصة« ذلك الدرس فى اللغة الألمانية » .

زيجفريد لينتس يتخذ لمادته القصصيــة قالبــاً محكماً غايــة الاحكام : فتى فى زنزانة باصلاحية الأحداث يكتب ذكرياته عن أبيه الذى تسبب فى دخوله ظلما الى الاصلاحية . فى هـذا القالب تتوالى المشكلات الحادة التي يواجههـا الجيل الجديد فى المجتمع الألماني المعاصر . مشكلة تصرفات الأب التي كانت تبدو له سليمة وشرعية وأخلاقية أيام حكومة كان بحكم الوظيفة ملـزما بطاعتها ، وتصرفات الابن التي كانت تبدو تمرداً ممقوتاً ، وهي فى الحقيقة تصرفات كريمة نبيلة فى خدمة المبادىء والثقافة والقيم الانســانية . وتتراكم على مائدة البحــث مشــكلات عامـة : مشكلة الحرية ــ مشكلة الاخلاق فى عالم متغير ــ مشكلة الواجب بين السلطه والضمير .

أما **هاينريش بل** فيعالج هذا الموضوع فى روايتــه ((**آراء مهرج**)) التي تميل بالنقد الــى النواحي الاجتماعية قبل غيرها مــن النواحي ، وهاينريش بل من أبرز ممثلي الفن الروائي فى ألمانيا المعاصرة ، ولد فى كولونيا فى عــام ١٩١٧ وأمضى هناك سنوات حياته الاولى حتى حصل على شهادة الثانوية ثم اشتغل ببيع الكتب حتى قامت الحرب العالمية الثانية فجند فيها وظل جنديا حتى انتهت الحرب فى عام ١٩٤٥ وأسرتــه القــوات الأمريكية ووضعته فى معسكر للأسرى فى شرقي فرنسا . فلما عــاد الى ألمانيــا التحق بالجامعة لدراسة الآداب الألمانية ، وعمل فى ورشة نجارة يمتلكها اخوه لينفق على دراســته . وسرعان ما صنع لنفسه اسما فى عالم الأدب ، فحصل فى عام ١٩٥١ على جائزة « الجماعة ٤٧ » ثم على عديد من الجوائز التقديرية الشهيرة من ألمانيا ومن الخارج . ويعالج فى رواياته وقصصه موضوعات الحرب ، ومحنة المجتمع المحطم فى سنوات ما بعد الحرب ثم مشكلات المجتمع بعد النهضة الاقتصادية الهائلة التي شهدتها ألمانيا . فى رواية ((**آراء مهرج**)) التي صدرت فى عام ١٩٦٣ ، يتخذ شخصيــة شبيهة بشخصية الطفل ــ الرجل عنــد جونتر جراس ، وهي شخصية الرجل الجاد ــ الهازل ، شخصية المهرج الذى يظهر على المسارح فيسلي الناس بما يؤديه من حــركات مضحكة ، ولكنه فى الحقيقة انسان صاحب أفكار ومبادىء . وتتيح هذه الشخصية المزدوجة ، مثل شخصية الطفل ــ الرجل امكانية النقد اللاذع ، وامكانية الكشف عن الوجه الآخر للأشياء على نحو أكثر تأثيراً فى القارىء الذى يتوقع من المهرج الكثير من السذاجة فاذا به يواجهه بالكثير مــن الفطنة والحكمــة . والمهرج هنا شــــاب ينفصل عن اسرته لأنه لا يستطيع أن يعيش تحت سقف واحد مع امه التي تشق سبيلها بنجاح فى المجتمع بالنفاق ، وهي تنافق هنا باسم الدين بعد ان عاد للكاثوليكيين الكثير مما كانوا قد فقدوه من سلطان أيام النازية . والمهرج لا يقر اباه على الطريقة التي يريد أن ينشئه عليها وأن يكونه على اساسها ليندمج فى المجتمع القائم بما له وما عليه . ولكن آراءه الطيبة تصطدم المــرة تلو المرة بصخرات المجتمع المنافق القاسي الذى لا قيمة للفرد فيه . انه يحب ماريا حبا صادقا ويريد ان يتزوجها ، ولكنها ترد عرضه باســم الدين وتتزوج من منافق وصولي . وهو لا يجد من يتيح له فرصة اظهار مواهبه الفنية ، ناهيك عن صقلها وانمائها . وهكذا تسوء حاله وينتهي الى التسول على درج محطة السكك الحديدية .

وكان هاينريش بل قد نشر فى عام ١٩٥٤ رواية اخرى نحب أن نشير اليهــا وهي روايــة ((**بيت بلا حارس**)) التي تدور حول الأولاد الذين فقدوا آباهم فى الحرب فشبوا فى بيوت لا حارس عليها . مارتين باخ فقد أباه فى روســيا . كان الأب انساناً رقيقاً يكتب شيئاً من الشعر ويتمنى أن تتاح له فرصة فى الحيــاة ليصبح شــاعراً ، فقامت الحرب ودفع به اليها فوقع لسوء حظه

تحت امرة الملازم الشرير جيزلر الذى قرر أن يتخلص منه فكلفه بمهمة استكشافية خطيرة لم تكن ثمة حاجة اليها فلم يعد باخ منها . وشب مارتين لا يعرف من أبيه الا صورته ، ولا يعرف الا امه وجدته اللتين كانتا تقومان على تربيته . كانت الام جميلة وكان الرجال يطمعون فيها ولكنها لم تكن تريد أن تتزوج مرة اخرى بعد موت زوجها الأول فى الحرب ، حتى عندما تقدم اليها السيد البرت الذى يقيم فى البيت نفسه لم تعره انتباهاً . أما الملازم جيزلر فقد عاد من الحرب سليماً معافى وأتم دراسته بالجامعة واشتغل بالنقد الأدبي وأخذ يلقى محاضرات عن الشعراء الجدد ومن بينهم راى باخ الذى تسبب بحقده الأسود فى الفتك به . ولم تستطع الأرملة المكلومة أن تسكت على هذه الوقاحة الدنيئة ، وصرخت بالحقيقة فى وجه رجل مات ضميره ، وظن انه يستطيع ان يلبس لكل زمان قناعه . ـ أما صديق مارتين باخ ، الصبي هاينريش بريلاخ ، فقد لاحظ بعد وفاة أبيه فى الحرب ، ان الرجال يترددون على امه فيزورونها ثم ينصرفون ليعودوا أولا يعودوا ، ووجد كلمات مكتوبة على حيطان مدخل البيت تصف الأم بأنها فاجرة . وعلم الصبي أن الكبار يتحدثون عن امور حديث التوقير والاجلال ويتصرفون على نحو يخالفها تماماً ، انهم يتحدثون عن الاخلاق ، ولكنهم فى الحقيقة يتسترون وراءها ويفعلون ما يحلو لهم أو يضطرون اليه .

ونحن اذا ما قارنا بين الروايتين وجدنا أن السنوات العشر التي مرت بين ظهور الاولى وظهور الثانية غيرت دائرة اهتمامات الأديب ، فبعد أن كان يهتم بالحرب وبالمشكلات المتصلة بالحرب مباشرة ، أخذ ركز على الانسان ومكانه فى المجتمع بصفة عامة . ويجمع هاينريش بل فى رواياته بين الدراسة التحليلية للانسان فى حد ذاته ، والدراسة النقدية للمجتمع وما به من قوى هائلة لا يستطيع الفرد ان يجابهها دون أن يتحطم .



وموضوع دراسة الانسان ومحاولة الوصول الى شيء ثابت يمكن أن يقيم حياته عليه فى اطمئنان، موضوع عام يشغل بال أصحاب الأقلام فى عصرنا الحاضر ، ولعل الأديب السويسرى ماكس فريش من أبرز من تعرضوا له . فى رواية « شتيللر » التي نشرها عام ١٩٥٤ . يصور انساناً هرب من المجتمع الذى يعيش فيه واختفى فترة من الزمن ثم عاد لينكر كل ما اتصل من حياته فيما مضى ، وليبدأ حياة جديدة لا علاقة لها بالقديمة ، وتنتهي به هذه المحاولة الى ضياع شخصيته تماماً . أما رواية « **هومو فابر** » (١٩٥٧) فيدرس فيها علاقة الانسان بالآخرين ، وكيف تسير هذه العلاقات على نحو لا يعرف الانسان عنه هل هو وليد المصادفة او التدبير المحكم . واذا كان هومو فابر ، بطل الرواية قد ظن ان حياته تتطور من مرحلة الى مرحلة تطور كل شيء يحكمه قانون العلم الدقيق ، وتتابع كما تتابع الارقام فى الرياضيات ، وتتداخل بعضها فى البعض تداخلا يمكن حسابه وتوقع نتائجه كما يحسب الانسان الكميات الرياضية فى تداخلها بعضها مع البعض ويتوصل الى نتائج العمليات المختلفة بدقة لا يخالجها الشك ، فان حياة **هومو فابر** تنتقل من مصادفة الى مصادفة حتى يتأكد ان حساباته الرياضية لا تطابق واقع الامور فى هذه الدنيا . انه يرحل الى أبعد بلاد الدنيا ، ويبتعد عن مطلقته « هنّه » السنوات الطوال ، وحينما يتحرك قلبه بالحب ويفكر فى العودة الى الزواج تكون المرأة التى يتعلق بها هي ابنته من مطلقته ، ويقع فى محنة خطيرة

لاتنتهي الا عندما يتدخل القدر فيحطم حيـاةالبنت ، ويجمع بين هومو فابر ومطلقتـه بعـد سلسلة من الاضطرابات يعجز الانسان عن فهـمكانه منها . ويعالج ماكس فـريش فى روايـة « **ليكن اسمي جانتنباين** » التي نشرها عام ١٩٦٤ موضوعاً من الدائرة ذاتها ، فالأحداث فيها تدور حول انسان تحولت الدنيا فى نظـره الى فراغ وامتلأت بالاضطراب وأصبح عليه أن يبحث عن نفسه وعن مقومات حياته ، وهو فى معرض هذاالبحث يجرب شخصيات متعـددة يلبسها كمـا يلبس الانسان الثوب . الواحدة بعد الاخرى ، لعله أن يجد الشخصية المناسـبة له فى ظروف يرتاح اليها .

ولاينبغي أن نغفل عن الأعمال الروائيـة **لفريدريش دورينمات** (١٩٢١) الأديب السويسرى الكبير الذى تقوم شهرته فى المقام الأول على أعماله المسرحية . ويتصور فريدريش دورينمات بصفة عامة ان الدنيا ، وأن تقدمت البحـوث العلمية والمبتكرات التكنولوجية وبعد أن امتلكت الانسانية أدوات الدمار التي تكفي لابادة الحياة فى لحظات، قد تحولت الى مادة لا يمكن التعبير عنها فنيـاً الا فى قالب الكوميديا . وهذا هو الاطار الـذى ينبغي ان نضع فيه رواية مثل « **يوناني يبحث عن يونانية** » التي نشرها فريدريش دورينمات فى عام ١٩٥٥ . تدور الأحداث فيها حول الشـاب ارنولف أرخيلوخوس الذى يعيش فى بلدة ما فى سويسرا ، سعيداً راضياً ، يعتقد ان الأحوال كلها على خير ما يتوقع الانسان ، وان الوظيفة التي يشغلها تكفيه . وذات يوم فكر فى الزواج وقرر أن يعلن فى الجريدة باختصار « يوناني يبحث عن يونانية » بحثاً عن المراة المناسبة ، وقد ظن انه وهو يوناني الأصل يحسن التصرف عندما يتزوج من يونانية مثله . وهنا ظهرت فى حياته خلويه سالونيكي الفنية الجميلة ، قرات الاعلان ورضيت بأن تتزوجه . وتغيرت أحواله فأصبح يعيش فى ڤيلا جميلة ، وأصبح مديراً لشركة بل وشغل منصبا رفيعا فى مجلس الكنيسة . وذات يوم ، وعلى وجـه التحديد ، يـوم عقد القـران فهم أرخيلوخوس ان المراة التي تتيح له هذه الحياة الرغدة غانية . ولم يستطع أن يحتمل نظـرات الناس الساخرة اليه فهرب من خلويه وأخـذ يجرى حائرا فى شـوارع المدينـة ، حتى التقى بفاركس المتمرد الذى يخطط لأعمال انقلاب عنيفة . ورضي أرخيلوخوس فى يأسه بأن يشترك مع هذا الثائر الخطير ، وأن يتعاون معه فى السبيل التي يسير فيها . وتلقى أرخيلوخوس تكليفا بأن يقوم بالهجوم على قصر رئيس الدولة وقتله . وبدأ التنفيذ بالفعل ، ودخل القصر ، ولكنه قبل أن يلقي القنبلة ، دخل فى حوار مع الرئيس ، فوجده انسانا لطيفا واسع الفهم كبير القلب . وهنـا تراجـع أرخيلوس عما اعتـزم وخـرج وقد عفا الرئيس عنه . وكان لهذا اللقاء أثره فى تحويل فكر الشاب الحائر ، لقد علم أن الدنيا فيها الخير وفيها الشر ، وأن الانسان حيث يلتمس الشر يجده ، وحيث يسعى الى الخير يصل اليـه . وعاد أرخيلوخوس الى خلويه فوجد انهـا قد اختفت .

ولفريدريش دورينمات رواية طريفة هي « القاضي وجلاده » نشرها فى عام ١٩٥٢ وارتفع فيها بالرواية البوليسية الألمانيـة الى مصـاف الأعمال الأدبية الجيدة ، وهذا شيء كانت آداب امم اخرى قد سبقت اليه . وهناك محاولة من نوع آخر لمعالجة الرواية البوليسية قدمها الأديب النمساوى الشاب پيتر هاندكه (١٩٤٢) فى رواية « **البائع المتجول** » وناقش فيها على عادته القيمة

الفنية والفكرية لقالب الرواية البوليسية . وغيرهذه المحاولة فى مجال الرواية البوليسية محاولة اريش كيستنر (١٨٩٩) لكتابة القصة البوليسيةللأولاد ((**اميل والمخبرون**)) مضيفاً بهذه الرواية عملا قيما آخر فى قائمة الأعمال الروائيـــة التيكتبها للأولاد .



ونحن اذ نختم عرضنا للأعمال الروائية فيألمانيا فى العصر الحاضر نرجو أن نعود الى هذا الموضوع مرة اخرى لنعرض أعمال مارتن ڤالزر واوفيونزن وڤالتر ينس وانجبورج باخمان وأن نتناول خاصة روايه أرنو شميت التي اصدرهـــامنذ سنوات قليلة تحمل اسم روايه وماهي فى الحقيقة الا مجموعة ضخمـــة مـــن المذكـــراتالموسوعية تغطي مئات الصفحات فلا يستطيـــع حتى القارىء المتأني الصبـــور أن يطالعهـــا ..ومحاولة جابرييله فومن فى الرواية القائمة علـــى ((القص واللصق)) فهي تتنـــاول مجموعة مـــنالكتب والجرائد وتقص منها نصوصـــاً بأكملها تلصقها بعضها فى البعض دون أن تضيف شيئاًمن عندها .



المصادر والمراجع

هناك مجموعة من الترجمات ومن المقالات بالعربية ذكرنااغلبها فى كتابنا « صفحات خالدة من الأدب الالماني » ص ٦٢٣ــ ٦٧٩ ، دار صادر بيروت ١٩٧٠ .

ونحب أن نشير الى طائفة من الترجمات والمقالات عرفتنا بها شيئا من الأدب الالماني المعاصر :

● ــ هرمن هيسه ، لعبة الكريات الزجاجية . ترجمةدكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٩ ، دار الكاتب العربي (من الأدب العالمي) .

● ــ هرمن هيسه ، قصة شاب (بيتر كامينتسند) ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٨ ، دار الكاتب العربي (روايات عالمية) .

● ــ عن أدب دورينمات ، مقالتان بقلم دكتور مصطفىماهر . قدم بهما لزيارة السيده العجوز (سلسلة روائع المسرح العالمي رقم ٥٤ ، القاهرة ، الدار المصرية للتاليفوالترجمة) والنيزك (سلسلة من المسرح العالمي رقم ١٠ الكويت ، وزارة الارشاد والأنباء) .

● ــ مجموعة قصص المانية حديثة ، دار صادر بيروت١٩٦٦ ، ومجلد آخر منها بعنوان « غناء العناكب وقصص اخرى » ١٩٦٧ ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر وآخرين .

(يحتوى المجلدان على بيانات عن حياة وأعمال بعضالادباء الألمان البارزين المعاصرين) .

● ــ مقالات عن هرمن هيسه ، فولفجنج بورشرت ،جوتفريد بن ، جونتر جراس ، هانس ماجنوس ، انسنسبرجر فى مجلة الفكر المعاصر القاهرية فى أعداد : مارس ١٩٦٥ و سبتمبر ١٩٦٥ ، مايو ١٩٦٦ ، فبراير ١٩٦٧ ، ونوفمبر ١٩٦٧ .

● ــ فرانتس كافكا : القضيةترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٨ دار الكاتب العربى .

● ــ فرانتس كافكا : القصر ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٧١ ، دار الكاتب العربي .

● ــ جيزيله السنر ، الأقزام العمالقة ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة (روايات عالمية رقم ٤٩٤) .

اما المراجع الأجنبية فنختار منها العناوين التالية :

Eberhard Lämmert: **Bauformen des Erzählens**, Stuttgart 1955, 1967;

Franz K. Stanzel: **Typische Formen des Romans**, Göttingen 1964, 1967;

Wolfgang Kayser: **Entstehung und Krise des modernen Romans**, Stuttgart 1961.

Wilhelm Emrich: **Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn.** In: Deutsche Literatur in unserer Zeit. Hrsg. von Wolfgang Kayser, Göttingen 1959, S. 58 ff;

Fritz Martini: **Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans.** In: Deutschunterricht (Stuttgart), 1951, Heft 3;

Rolf Geissler (Hrsg.) **Möglichkeiten des modernen deutschen Romans**, Frankfurt/Main (Diesterweg) o.J. (1962);

Helmut Arntzen: **Der moderne deutsche Roman.** Voraussetzungen - Strukturen - Gehalte, Heidelberg (Rothe) 1962.

Bertha Berger, **De moderne deutsche Bildungsroman,** (1942);

K.A. Kutzbach, **Autorenlexikon der Gegenwart** (1950);

F. Lennartz, **Die Dichter unserer Zeit** (1952);

H. Fischer u. O. Mann, **Deutsche Literatur im zwanzigsten Jh.** (1954);

K.A. Horst, **Die deutsche Literatur der Gegenwart** (1957):

H.E. Holthusen **Der unbehauste Mensch. Motive und Probleme der modernen Literature** (1951);

W. Kohlschmidt, **Die entzweite Welt**, 1953);

I. Meidinger-Geise, **Welterlebnis in deutscher Gegenwartsdichtung** 1956);

Albert Soergel u. Curt Hohoff, **Dichtung und Dichter der Zeit,** zwei Bände, 1961;

D. Wober, **Deutsche Literature seit** 1945, (Kröner);

Thomas Koebner, **Tendenzen der dt. Literatur seit** 1945, (Kröner);

Werner Welzig, **Der dt. Roman in** 20. **Jh.,** (Kröner),

Karl Migner, **Theorie des modernen Romans,** (Kröner);

Brian Keith-Smith, **Essays on Contemporary German Literature,** London 1966;

وفيما يلي ثبت بالروايات التي عالجناها او اشرنا اليها :

Thomas Mann, Die Buddenbrooks, Der Tod in Venedig, Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, Der Zauberberg, Joseph und seine Brüder, Lotte in Weimar, Dr. Faustus, Der Erwählte.

Heinrich Mann; Im Schlaraffenland, Prof. Unrat, Der Untertan, Die Armen, Die Jugend des Königs Henri IV. Empfang bei der Welt,

Alfred Döblin, Die drei Sprünge des Wang-Lun, Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine, Berge, Meere und Giganten, Berlin Alexander-Platz, November 1918, (Roman, Tetralogie), Die Süd-Amerika-Trilogie, Hamlet oder die lange Nacht.

Franz Kafka, Der Prozess, Das Schloss, Amerika.

Hermann Hesse, Unter dem Rad, Peter Camenzind, Gertrud, Siddharta, Der Steppenwolf, Narziss und Goldmund, Das Glasperlenspiel.

Werner Bergengruen, Der Grosstyprann und das Gericht, Am Himmel wie auf Erden.

Gertrud von Le Fort, Die letzte am Schafott, Dass Gericht des Meeres, Das Schweisstuch der Veronika: Der römische Brunnen - Der Kranz der Engel.

Robert Musil, Die Verwirrungen des Zöglings Törless, Der Mann ohne Eigenschaften.

Erich Maria Remarque, Im Westen nichts Neues, Der Weg zurück, Arc de Triomphe, Der Funke Leben.

Gerd Gaiser, Die sterbende Jagd, Eine Stimme hebt an. Schlussball.

Günter Grass, Die Blechtrommel, Hundejahre, Kaz und Maus, örtlich betäubt.

Gisela Elsner, Die Riesenzwerge, Der Nachkomme, Berührungsverbot.

Siegfried Lenz, Deutschstunde.

Heinrich Böll, Ansichten eines Clowns, Haus ohne Hüter, Das Brot der frühen Jahre.

Max Frisch, Stiller, Homo Faber, Mein Name sei Gantenbein,

Friedrich Dürrenmatt, Der Richter und sein Henker, Griechesucht Griechin.

Erich Kästner, Emil und die Detektive, Das fliegende Klassenzimmer, Drei Männer im Schnee.

Peter Handke, Der Hausierer, Der lange Brief zum kurzen Abschied.

Martin Walser, Das Einhorn.

العالم العربي ومشاكل الفنّ الحديث

حسن ظاظا *

مرت بخاطرى ، وأنا أهم بكتابة هذا المقال ، قصيدة للشاعر الفرنسى الطليعى « جاك بريفير » عنوانها « نزهة بيكاسو » (١) ، حاول فيها ، باسلوبه العجيب ، أن يرسب فى قلوب قرائه طرفاً من المتطلبات الصعبة ــ وأكاد أقول المستحيلة ــ التى يريدها الفكر المعاصر من الفنان ، وقد استلهم فى قصيدته هذه شخصية صديقه « بابلو بيكاسو » ، شيخ الفنانين التشكيليين المعاصرين على الاطلاق . فبيكاسو فى هذه القصيدة يتمشى فى دنيا الله والناس ، ويعثر فى نزهته هذه على رسام يريد باصرار أن يكون «واقعياً» ، ومع ذلك يتخاذل ، ويبوء بالفشل الذريع ، أمام موضوع يبدو غاية فى البساطة . وهل هناك أبسط من رسم لوحة

* دكتور حسن ظاظا استاذ فقه اللغة واللغات السامية بكلية الآداب جامعة الاسكندرية ويشرف على الدراسات العليا فى كليتي الفنون الجميلة بالقاهرة والاسكندرية بالاضافة الى حصوله على دكتوراه الدولة من باريس فى اللغات السامية والفكر اليهودى . حصل على دبلوم الدولة العالي من مدرسة اللوفر فى تاريخ الفنون التشكيلية ونقدها . له مؤلفات كثيرة فى فقه اللغة وتاريخ الفن والدراسات اليهودية .

(١) Jacques Prévert; Paroles; Gallimard - Paris, 1949, P. 232 S.

« طبيعة صامتة » ، مكونة من تفاحة موضوعة فى صحن .. لا أكثر ؟ وأعتقد أنه من الخير ــ بدلاً من أن ألف وأدور حول هذه القصيدة ــ أن أحاول تطويعها للقارىء العربى برمتها ، علها تخلق جواً مناسباً لنزهة لنا معاً فى مسالك الفن الجميل ، نرتاد خلالها حناياه وزواياه ، ونبحث عن مكان عالمنا العربى المعاصر فى تلك الحنايا والزوايا . يقول جاك بريفير :

« فى صحن مدوَّر تماما ..
من القيشانى الأصيل ...
تقبع ــ مرتاحة ــ
تفاحة .

وأمامها ، وجهاً لوجه ،
رسام الواقع ...
يحاول عبثاً أن يرسمها ...
أن يرسمها طِبْقَ الأصل ، لكن هيهات !
هى لا ترضى .. لا تستسلم !
اذ أنَّ التفاحة ...
لها هى أيضاً كلمتها ، شخصيتها ...
ولديها أكثر من حيلة ، فى جعبتها !
التفاحة .

هاهى تلك تدور .. تدور ..
فى الصحن القيشانى الأصلى
.. وتدور بسخرية وبرود
.. وببطء جداً .. وبلا حركة !

وكمثل أمير ..
يتنكر فى زى فقير ..
هرباً من عدسات التصوير ..
تتنكر تلك التفاحة ..
فى هيئة فاكهة حلوة ..
تتنكر !

عندئذ يبدأ رسام الواقع ..
يتبين بوضوح صارخ ..
أن جميع الأوضاع ..
التى تأخذها التفاحة ..
هى أبداً ، دَوماً ، ضدَّه ! ..

وكأى فقير مفلوك ..
أو مسكينٍ صعلوك ،
وقع فجأة ، تحت رحمة جمعية ..
خيرية .. انسانية .. هَيْلَمانية ..
للانسان .. والاحسان .. والهيلَمان ،
كذلك رسام الواقع :
فى طرفة عين وقع فريسة ..
لما لا يحصى من أفكار تتداعى ! ..

فالتفاحة ــ وهى تدور ــ توحى بالشجرة ..
والشجرة ، بالشجرة المحرمة ،
وبالجنة .. وبحواء .. وبآدم أيضاً ..
وبلاد التفاح ، المعروفة والاسطورية :
كندا .. ايطاليا .. اسبانيا ..
نورمانديا وبريطانيا ..
والثعبان .. أو الشيطان ..
وبداية العصيان ..
ومولد الفنون والفنان ..

وسويسرا .. بلد الرامى « وليم تل » (٢)

وكذلك « اسحق نيوتن » (٣)

الفائز بالجائزة مرارا ..

فى معرض اللف والدوران ..

لكافة الأفلاك والأكوان ! ..

وزاغت عينا الرسام ، ودارت رأسه ،

حتى ما عاد يرى موضوعه ..

واستسلم للنوم ! ..

واذا « بيكاسو » ،

كان يمر هناك ..

كما يمر بكل مكان .. يومياً ..

كأنما هو فى بيته ..

لمح التفاحة .. والصحن .. والرسام النائم .

قال بيكاسو: من قال له أن يرسم تفاحة؟ ..

ثم اذا هو يأخذها .. يأكلها ،

وتقول له التفاحة : شكراً !

ويحطم بيكاسو الصحن ..

ويسير سعيداً .. مبتسماً .

قَلِعَ الرسام من الأحلام ..

كما يُقتلَعُ الضرس المنخور ..

فى وحدته ، مع لوحتِه التى لم تُنجَزَ ..

أبصر بين حطام الصحن المكسور ..

بقايا الواقع .. فى كامل رهبتها :

بذور التفاحة ! ..

الصورة رقم٢

والآن ، وقد أطلعنا على هذه القصيدة الغربية المعاصرة ، لا بد من أن نضع على بساط البحث عدداً من المسائل التى نثيرها فى خواطرنا: ما هو « الواقع » الذى اراد الرسام ان يصوره ؟ هل هو مفهوم ومتفق عليه بين هذا الرسام والشاعر ؟ وبما أننا لا نريد أن نؤثر على حكم القارىء باجابة مسبقة ، سواء أكانت « نعم » أم « لا » ، فلننظر فى الأمر قليلا :

الرسام امامه تفاحة على طبق ، وهو يريد ان يرسمها كما هى . أى أن « الواقع » فى حسبانه هو الى حد كبير اداء « فوتوغرافى » للمرئيات ، بحيث تكون فى الفن كما هى فى العين ، وتبدو على اللوحة مثلها فى الطبيعة . لكن ، أية طبيعة ؟ لنفرض مثلاً أن أمامى شخصاً من الناس ، وانني التقطت له صورة شمسية بآلة التصوير ، بالأبيض والأسود ، واخرى بالألوان ، وثالثة بالأشعة بحيث تظهر فيها أحشاؤه وحذافيره ، فأى هذه الصور الثلاث هو « **الواقع** » بالنسبة لهذا الشخص؟ ايها أوضح فى التعبير عن « **طبيعة** » هذا الانسان ؟ مع العلم بأن كل هذه الصور الثلاث داخلة جوهرياً وعضوياً فى باب الأداء الفوتوغرافى الآلى .

الصورة رقم١

فاذا انتقلنا الى الفن زاد السؤال صعوبة ، اذ أن آلة التصوير الفوتوغرافى يحل محلها الانسان ، الفنّان ، بكل احساسه المرهف ، وبكافة آرائه ومعتقداته ، وبجميع معارفه المكتسبة والموروثة ، الظاهرة فى العقل الواعى، أو الكامنة فيما وراء الوعى ، وبسائر المعطيات والمقدرات التى تدخل فى تكوينه الجسمانى والروحانى ، وتسبغ عليه شخصيته التى يُعرف بها بين بنى الانسان . هذا الانسان الفنّان، لا بد اذن أن يختلف موقفه من الموضوع عن موقف الآلة ، سيوجد لا محالة اتصال ،

(٢) قصة هذا الرامي الماهر مشهورة ، هي أنه أصاب بسهمه تفاحة موضوعة على رأس ابنه الصغير ، دون أن يؤذيه .

(٣) عالم الطبيعة البريطاني الذى اكتشف نظرية الجاذبية عندما رأى تفاحة تسقط عن شجرتها الى الأرض .

وسيتم أخذ وعطاء ، وسيتبلور «**موقف**» زاخر بالحياة بين الفنان والموضوع ، هو الـذى يجعل اللوحة الفنية الناجحة عملاً يستعصى على الآلة الفوتوغرافية ، لأنه نتيجة « **تفاعل** » داخلى حيّ ، عمل فيه ما لا يحصى من التيارات والاعتبارات . وهكذا نعود فنجد « رسـام الواقع » ـ فى رأى الشاعر ـ مخدوعاً فى فهمه لمدلول كلمة « الواقع » . هل الواقع أن أرسم ما أرى ؟ أو ما أعلم ؟ أو كليهما معاً ؟ أو لا هذا ولا ذاك ؟

يدل الواقع ، فى عقلية البدائيين والأطفال ، على ما يعلمه الانسان ، لا على ما تبصره عيناه . وهكذا نجدهم اذا رسموا نهراً أو بحراً صوروا ما ينساح بين اللجج والأمواج ، وما يسبح فى جوف الماء ، وما يسكن تحته من أسـماك واصداف . بل كثيراً ما رسم الأوائل والبدائيون تحت هذا الماء ما يعتقدون أنه كامن فيـه ، وما يتخيلون انه يعيش فى اغواره ، من وحش أو تنّين او كائن اسطوريّ خرافى ، لا لأنهم « رأوه » رأي العـين ، بـل لأنهـم « يؤمنون » بوجوده . وهكذا أيضاً رسموا ونحتوا الصور والتماثيل للآلهـة والمردة والشياطين والملائكة ، وراء رقعة السماء ، أو تحت أديم الأرض (٤) . ونحن نعلم بالتجربة كذلك أن الأطفال يسيرون على هذه السنّة حتى فى أرقى المجتمعات وأكملها تطوراً . فاذا ما جئت بأحدهم أمام باب مغلق يعلم أنه باب مربض للسيارات (جراچ) وطلبت منـه ان يرسمه ، رسمه ورسم السيارة الواقفة من ورائه وان كان لا يراها ، لأنه « يعرف » أنهـا رابضة هناك . واذا رسم بقرة يعلم أنها حبْلَى ، حرص على ابراز العجل الصغير الذى فى بطنها .

واذا كان ذلك كذلك ، فان الواقعية فى الفن ـ بمعنى أداء المبصرات كما تراها العـين ـ ليست الا مجرد اصطلاح متفق عليه بين عدد من منتجى الفن وناقديه ومتذوقيه ، ليس منهم بالتأكيد لا بيكاسو ولا چاك بريڤير .

فهذا الأخير يرى وراء التفاحة عالماً هائلاً ، زاخراً بالمعانى والخواطر ، هو الذى يجعلها تأبى أن تكون مجرد « طبيعة صامتة » تُرسم كما هى . التفاحة تريد أن تقول كلمتها ، أن تحكى حكايتها ، أن تربط وجودها بوجـود السماء والأرض ، بوجود الطاعة والمعصية ، بوجود الانسان والشيطان ، بوجود الاسطورة ، وانبثاق العلم الحديث ، أما واقعها المباشر ، واقعها النباتى ، واقعها كفاكهة من الفواكه ، فانه لا يرشحها لتخلد فى لوحة فنية ، بـل لتؤكل وتلفظ بذورها .. لا غير . وقد عالج كل تلك الأفكار شاعرنا چاك بريڤير ، فى عمـل فنّى من نوع آخر غير الفن التشكيلى . عالجها فى قصيدة تجديدية ثورية . لا لمجرد أن الموضوع قد راق لديه ، وحسن فى عينيه ، بل لأمـر آخر ينقلنا الى سؤال آخر ، عن الصـلات والوشائج التى يجب أن تنتظم الفنون جميعاً ، بحيث يأخذ بعضها بيد بعض ، ويظل بعضها على بعض ، وتستقبل جميعها نفس التيارات وتواجه نفس المقـدّرات . هـذا السـؤال يلقيـه نـاقـد الفنـون البـريطـانـى « **هربرت ريد** » (٥) ، كما يطرحه فى كامـل حدته العلامة الفرنسى « **اتيين سوريو** » (٦) ، الأول فى كتابه المشهور « **معنى الفن** » ، والثانى فى دراسة علمية مخصصة لهذه المسألة ، وهو كتابه الكبير « **الصلة ما بين الفنون** » . وقد جاء فى فاتحة هذا الكتاب الأخير : « بين تمثال ولوحة ، بين اغنية شعرية واناء للأزهار ، بين كنيسة كاتدرائية ومعزوفة سمفونية ... الى

---

(٤) Leonhard Adam; **Primitive Art**; Pelican, London; 1954.

(٥) Herbert Read; **The Meaning of Art**; Penguin, London, 1954.

(٦) Etienn Souriau; **La Correspondance des Arts**; Flammarion, Paris, 1947, P. 6s.

أى مدى يمكن أن تمضى وجوه الشبه ، وصلات القرابة ، والنواميس الشاملة ؟ » .

يجيب المؤلف نفسه عن سؤاله مشيراً الى أن النحاتين ، والرسامين ، والموسيقيين ، والشعراء ، وسائر الفنانين ، كلهم سدنة معبد واحد ، وكلهم يؤم البشر نحو قبلة واحدة . ثم ينشد من شعر زعيم الرومانسية الفرنسية فى القرن التاسع عشر « **فيكتور هوجو** » كلمات كان قد بعث بها الى صديقه النحات « فرومن موريس » (٧) يقول له فيها :

نحـــن أخـــوان ؛
فالزهـــرة بفنين يمكن أن تخلق :
بفـــن الشـــاعر النحـــات
وبفـــن النحـــات الشـــاعر

• • •

هناك اذن علاقات حميمة جداً بين الفنون بعضها وبعض ، اذا ما انفصمت عراها تبدد الفن كله شذر مذر ، وسنرى الى أى حد حظى الفن فى الامة العربية بمثل هذه العلاقات ، وأين هو منها الآن ، عندما نصل الى موضع الحديث عنه فى هذا المقال .

ولا نريد أن نترك قصيدة جاك بريفير قبل وقفة عند سؤال آخر أثاره على لسان بيكاسو ، اذ يقول ساخراً من رسام الواقع : من قال له أن يرسم تفاحة ؟ هذا السؤال ، على ما يبدو من بساطته وبراءته ، ينطوى على مشكلة خطيرة تمزق المشتغلين بالفن شيعاً وأحزاباً : كيف يختار الفنان موضوعه ؟ أهو يأخذه كما اتفق . أم يختاره دون غيره ، ولهدف معين ؟ أم يختاره له غيره ؟ وهكذا نجد انفسنا فجأة أمام قضية « **الفن للفن** » . هل من حق الفنان أن يضيع وقته وجهده وموهبته ، وأن يستنزف حب الناس واعجابهم ، وأموالهم أيضاً ، بموضوعات لا هدف لها الا أن تنم عن مهارته وموهبته ؟ أليس الفنان رائداً فى قومه ؟ أليست قضايا المصير ، والصراع من أجل البقاء ، التى تواكب تاريخ امته ، أولى بأن توحى اليه ؟ وأخيراً أليست قضايا الانسانية ، وازماتها فى الخير والشر ، ومشاكلها فى العدالة والظلم ، فى الحرية والاستبداد ، فى الموت والحياة . أحرى بريشة الرسام . وقلم الكاتب . وازميل النحات . وانفاس الممثل ، والحان الموسيقار ؟

واذن ، فسواء أعجبت قصيدة جاك بريفير القارىء أم لم تعجبه ، تظل لها فضيلة هذا « التنشيط » الوجدانى ، و « الاثارة » الفكرية حول مشكلة معينة ، تناولها الشاعر لهدف معين غير مجرد المسامرة ، والتفاصح ، واحداث الانبساط ، الذى يجلجل معه التصفيق الحاد ، تقطعه صرخات اشد حدة : أى والله يا سيدى .. أعد .. أعد ! .. كل هذا ليس فى البرنامج ، لأن الفن عنده ، وعند بيكاسو وأضرابهما ، له رسالة غير التسلية وله هدف غير استجداء التصفيق أو الفوز بالجوائز الاولى فى المسابقات . هكذا يقولون عن الفن الحديث . أما كاتب هذا المقال فلم يئن الأوان بعد ليشرح رأيه فى كل ذلك ، فنحن ما زلنا نهيىء الجو ، وأظنه الآن قد تهيأ . ولكن هناك سؤال يجب أن نلم به الآن :

لماذا نهتم بمشاكل الفن فى عالمنا العربى ؟

تدعونا الى ذلك دواع لا تكاد تحصى ، أولها قدم الفن فى بلادنا ، فهى تأتى ــ تاريخياً ــ فى طليعة الأوطان التى تفتقت فيها طاقات الانسان عن تعبير وجدانى جمالى يمجد الخليقة وخالقها باللفظ واللحن والصورة جميعاً . فالشومريون والأكاديون فى العراق ،

---

(٧) فرانسوا ــ دزيريه فرومن موريس François Désiré Froment-Meurice

ولد فى باريس سنة ١٨٠٢ ومات بها سنة ١٨٥٥ ، برع فى النحت ثم تخصص فى صياغة المعادن الثمينة وتشكيلها وذاعت شهرته كمصمم مبتكر فى الذهب والفضة والجواهر .

والساميون الاول فى شبه الجزيرة العربية ، والكنعانيون والآراميون فى البلاد الشآمية ، والفراعنة فى وادى النيل ، والبونيون والقرطاجنيون وعشائر البربر القدامى فى شمال افريقية ، واقيال مَعين وسبأ وحِميَر فى اليمن ، كل اولئك كانوا يحتلون الصفَّ الأول بين بناة الحضارات الانسانية القديمة ، ومنهم كان منطلق الفن : العمارة والنحت والرسم والزخرفة ، ومنهم تدفق عالم مسحور بالشعر والأساطير والغناء والموسيقى والأداء المسرحى، وفيهم نَبَتَ ايمان الفطرة الاولى بالخالق وبالطبيعة، وتبلور فى صلوات وابتهالات ومزامير وتعاويذ . هنا فى عالمنا العربى ظهر اول انسان خط بالقلم ، بالهيروغلوفية فى مصر ، وبالمقطعية المسمارية فى سواد الدجلة والفرات ، ثم بالحرف الأبجدى فى الاقطار الشآمية . وهكذا كانت ديارنا هذه منذ فجر التاريخ ، بل قبل أن يبدأ التاريخ ، وطن الفنان الأول ، والأديب الأول ، والمتصوف الأول ، والمعلم الأول . وقضية الاهتمام بمشاكل الفن والحالة هذه، قضية تراث لا تتحمل الاستخفاف بها ، فمن هذا التراث تأتى كل ملامح شخصيتنا الممتازة، وكل امكانات اللحاق بركب الحضارة الحديثة، ولو اننا تمادينا فى الاستهتار بهذا التراث لأضعنا كل حرارته المحركة التى يستحيل تعويضها بشىء آخر .

ثم انه اتى على الفن فى هذه المنطقة حين من الدهر تعرض فيه لظروف غير مواتية ، بددت شمله ، او اوقفت نشاطه ، أو انحرفت به نحو وجهة تبعده عن الحياة والازدهار . فقد بدأ ذلك فى قديم الزمان بغزو عسكرى اوربى على يد اليونان فى غضون القرن الرابع قبل الميلاد ، عندما هاجم الاسكندر اكبر منطقة الشرق الأوسط واحتلها. وانغرست مع اعلامه ورماحه قوانين الفن اليونانى . وتأثر الفكر الشرقى بالعقل اليونانى كذلك ، على نحو وضع نهاية فجائية وعنيفة لمعظم التقاليد الشرقية الموروثة فى الفن والفكر والحضارة حيث سيطر الاغريق. أما العراق فقد رزح زمناً طويلاً تحت الاحتلال الفارسى القديم ، ثم جاء الرومان فورثوا اليونان فى مستعمراتهم ، واخذت البلاد القليلة التى لم تصل اليها كتائب القياصرة، فى الضمور والارتباك فى عوامل الفقر والفوضى والتخلف ، بحيث لم تكن أسعد حالاً من تلك التى احتلها الرومان أو الفرس .

ثم كان منطلق الحضارة الشرقية العربية من جديد مع الفتح الاسلامى . فانَّ الكتائب العربية التى انبرت تنشر الاسلام فى هذه المنطقة من ايران الى أقصى المغرب فى افريقية ، لم تفرض شيئاً غريباً على تلك الامم التى كانت مهيضة ممزقة ، ولكنها ـ على الأقل ـ ردت للتراث الشرقى اعتباره، ولم تُبقِ من مخلفات المستعمر الفارسى أو الرومى الا ما قبلته باختيارها ، وأقرته بمحض ارادتها ، مما لا يعوق مسيرة التراث ولا يشوه طابع الامة .

هكذا ولد الفن الاسلامى ، ولكنه لم يكن عودة الى قديم تلك الامم العربية فى وثنيتها الاولى . فالاسلام أيضاً له طابعه ، وله آدابه ومقتضياته ، ثم انه كان نظاماً اجتماعياً كاملاً، مما ترتب عليه أن يصطبغ الفن ـ هو أيضاً ـ بصبغته . الاسلام تنكر للوثنية بكل صورها ، وجعل من الكفر عبادة الصور والتماثيل المنحوتة، وجعل اشد من ذلك كفراً عبادة المخلوقات من دون الخالق. فانتهى معه تأليه الحجر والشجر والكواكب والحيوانات والناس . واحتاط المسلمون الاول من التورط فى مثل ذلك ، فتجنبوا زخرفة المساجد بأية صورة أو تمثال، حتى لو لم يكن المقصود بهما التقديس والتعبد. ولم يكن موقفهم هذا تنطعاً ولا اسرافاً فى تحميل النصوص والأحكام ما لا تحتمل ، ولكنهم كانوا حديثى عهد بعام الفتح ، عندما دخل الرسول وجيشه مكة فحطموا فى الكعبة اكثر من ثلاثمائة تمثال لآلهة ، كانت قبائل العرب تعبدها من دون الله . وهم عندما فتحوا ديار مصر والشام وجدوها أيضاً غاصة بمنحوتات الامم التى كانت قبلهم ، وكذلك كان الأمر فى ايران وبقية الأقطار الآسيوية والافريقية ، وحتى الاوربية

(الأندلس وصقلية ومالطة) ، فخافوا ان هم تهاونوا فى مثل ذلك أن يُفضى الأمر الى ردّة شاملة عن الاسلام . وقد عرفوا هذه الردة فى الجزيرة العربية نفسها بعد موت الرسول وفى خلافة أبى بكر ، كما عرفوا لوناً منها عندما وجد عمر بن الخطاب الناس قد بدأوا يقدسون شجرة من فصيلة السَمُر ، كان الصحابة قد بايعوا الرسول تحتها على الموت فى سبيل الله يوم الحديبية ، فورد ذكر البيعة والشجرة فى سورة الفتح ، فى قوله تعالى : « ان الذين يُبايعونك انما يبايعون الله، يد الله فوق أيديهم، فمن نكث فانما ينكث على نفسه ، ومن أوفى بما عاهد عليه الله فسيؤتيه أجراً عظيماً » ، وقوله تعالى فى نفس السورة : « لقد رضىَ الله عن المؤمنين اذ يبايعونك تحت الشجرة ، فعلم ما فى قلوبهم ، فأنزل السكينة عليهم ، وأثابهم فتحاً قريباً » . اتخذ المسلمون مسجداً حول هذه الشجرة ، وسموها « شجرة الرضوان »، ولاحظ عمر فى خلافته انهم بدأوا يتبركون بها ويحيطونها باحترام خاص ، فأمر بقطعها خوفاً من أن يكون بقاؤها سبب فتنة وانزلاق الى نوع ما من الوثنية .

ومن ذلك فقد حدثت فى مسيرة الفن فى ظل الاسلام اجتهادات خففت من حظر التصوير على الاطلاق ، فمثلاً فى ايران كان فن السّجاد والبُسُط فناً شعبياً قديماً ، ومورداً للرزق والعمل لكثير من الصناع . وكان هذا السجاد ــ وما يزال ــ يَستخدم فى زخارفه الصور الملونة لمناظر الصيد والنزهة فى البساتين والمروج ، وفى ذلك بطبيعة الحال الكثير من صور الناس والنبات والحيوان . ولم تشأ سماحة الدين الجديد أن تُعفّى على كل هذا التراث ، وأن تحَرم أصحابَ هذه الحرفة من المضى فيها فى سبيل العيش، أو أن تجبرهم على تغيير كامل شامل لاصول هذه الصناعة وافتعال زخارف جديدة يتكلفونها تكلفاً ، فأباحوا الصور على السجاد معللين ذلك بأن شُبهة الوثنية غير واردة ما دام الانسان يدوس هذه الصور تحت قدميه ويطؤها بنعليه. وانطلاقاً من هذه الفتوى، أباح كثير من المسلمين تصوير الأشخاص غير كاملين ، أى الرأس ، أو الوجه ، أو النصف الأعلى من الجسم فقط ، بحيث لا يكون الجزء المرسوم فى الصورة قابلاً لأن تنبعث فيه الحياة . ومع رسوخ عقيدة التوحيد لم يعد المشرعون والفقهاء يؤاخذون المصورين لموضوعات معروفة لا تمت الى الوثنية بصلة ، فظهرت فى المخطوطات الاسلامية المنمنمات ، التى عرفها الغرب فى العصور الوسطى باسم « **فن المنياتور** » (٨) ، ووصلتنا نسخ مصورة كثيرة من مقامات الحريرى ، ورباعيات الخيام ، وكلستان الشيخ سعدى الشيرازى ، والف ليلة وليلة .. الخ .

كذلك انطلق فن التصوير انطلاقة باهرة تحت أنامل الخزاف المسلم ، وأخذت الآنية الاسلامية تحمل الزخارف التى تصور الانسان والحيوان والنبات ، منذ العصر الطولونى والاخشيدى . بل ان الآنية نفسها ــ خصوصاً فى ايران ــ كانت تُصنع فى كثير من الأحيان على شكل الناس أو الحيوانات ، سواء أكانت من الخزف المطلى أم من الفخار الساذج أم من المعادن . وكانت اباحة ذلك مبنية أيضاً على انتفاء شبهة التقديس والتأليه لتمثال يستخدم لحمل الماء او الزيت أو يستعمل فى المطبخ (٩) .

ومع ذلك فان القيود التى أحاطت بالتصوير فى الاسلام قد فتقت ذهن الفنان المسلم عن

---

(٨) Gaston Migeon; **Manuel d'Art Musulman;** Auguste Picard, Paris 1927, Tom I p. 101-223 and Tome II p. 279—401.

(٩) **المرجع السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٥٨ ــ ٢٧٨ ، وكذلك :**
Georges Marçais; **L'Art de l'Islam;** Larousse-Paris; 1946 George Savage; **Pottery Through the Ages;** Pelican — London 1959, pp. 40—106.

أساليب اخرى للابداع الجمالي لم تكن معروفة من قبل ، أو كانت قد ظهرت في حقب سحيقة في الشرق القديم ثم عفّى عليها النسيان . وكان أهم ذلك استعمال الخط وسيلة من وسائل الابداع الفني . ونحن نعلم أن العربي لم يكن يقدس بعد الله من شيء الا كتاب الله ولغتـه العربية . فليس عجيباً اذن أن يجد الفنـان المسلم زاداً جمالياً تشكيلياً في آيات القرآن ، وفي حروف هذه اللغة ، يعـوض به بعض ما اعوزه من حرية التصوير في الدين الجديد . وهكذا بدت الألفاظ بصورتها البصرية لناظر هذا الفنان،عجينة طيّعة يُوشّي بها ما يشاء، مغطياً المسطحات كما يحلو له بهذا التنميق الخطي . وأصبح الخط العربي بهذا جزءاً لا يتجزأ من الزخرفة المعمارية ، به تنسـاب الآيات البينات من القرآن الكـريم حـول المحاريب والقباب وعلى الأفاريز الداخليـة والخارجية للمساجد والقصـور والمدارس والبيمارستانات وغيرها . وتجرى حـروفه متسقة منغمة كأنما هي ترتيل بالعين لمقاطـع الكتاب المبين .

الصـورة رقـم ٣

ولم تكن الزخرفة الخطية شائعة من قبل الا قليلاً جداً عند الفراعنة فيما كانوا ينقشونه بالهيروغلوفية على المعابد والتماثيل ، وليس ثمة مقارنـة ممكنـة بين الاسلوبين طالما أن الهيروغلوفية كانت أساسا، مبنيةً على الصور، بينما الكتابة العربية قائمة على الحرف الذي يرمز رمزاً اطلاقياً تجريدياً الى صوت .

واتسع استعمال الخط في الأداء **التشكيلي** خارج فن المعمار ، فمشت به ريشة المزخرفين على الخزف ، وحفره ازميل النجـارين في الخشب، وطرزته الابر بأسلاك الذهب والفضة وخيوط الحرير على الرايات والعصـائب والملابس والخيام ، وصممته أصابع صـناع السجاد اطاراً للبسط والسجاجيد ، أو توزيعاً هندسياً في داخل الزخرفة المركزية ذاتهـا . وبالطبع لم يقتصر التفنن في ذلك على آي الذكر الحكيم ، بل تعداه الى الحـديث الشريف ، والأمثال السائرة ، والحكم البليغة ، والشعر المحكم الرقيق . وبلغ من سلطان الزخـرفة الخطية العربية أنها فرضت نفسها على كثير من مزخرفي الخزف والسجاد الاوربيين ممن تتلمذ على هذه الحضارة العربية ، فظهـرت من تحت أيديهم زركشات فيها ملامح الخط الكوفي النسخي ، دون أن تقول شيئاً ، أو تمكن قراءتها .

الصـورة رقـم ٤

كذلك كانت هناك تعاليم اسلامية اخرى تحدّ من حرية اختيار الفنان للمـادة التي يستعملها ، فقد حرّم هذا الدين على المؤمنين الأكل في أطباق من الذهب أو الفضة ، وقايةً لهم من الجرى وراء الترف والبذخ والتباهي بالمال ، وهي امور لا تتفق مع رسالته الاولى من اشاعة العدل والمساواة بين الناس غنيهم وفقيرهم ، واعداد امة لها من الجلد والتماسك والخشونة ما يلزم لنشر حضارة أساسها تطهير الضمير البشري من كل ما يحمل اليه الصدأ والكثافة والبلادة .

ولكن رقعـة الدولة الاسلامية كانت قد اتسعت على مدى حكم الخلفاء الراشدين وبني امية ، وكانت الحضارة التي صاحبت ازدهار هذه الدولة من القوة والرصانة بحيث فرضت نفسها على من لم يقبل الاسلام من امم الأرض، كما أن اوروبا المسيحية ، في مواجهة هـذا الانبثاق الباهر المعجز في العالم العربي ،راحت على عهد العباسيين توثق الصلات الدبلوماسية بخلافة المسلمين ، وكانت محتاجة لذلك ،على الأقل ، لتأمين الحج المسيحي الى القـدس الشريف وما جاوره من البقـاع المسيحية المقدسة . فكثر تبادل الوفود والسـفراء بين خلفاء المسلمين وامرائهم وملوك اوروبا وباباواتها . وكانت الوفود الاسلامية اذا ذهبت في مهمة من تلك المهام الى اوربا شهدت الترف المفرط على موائد الحكام هناك يتجلى في آنية الذهب والفضة التي تغص بها موائدهم . ولم يكـن من اللائق والحالة هذه ، عندما تصل وفود الاوربيين الى حواضر الشرق الاسلامي ، أن

يُقدم لها الطعام على موائد الخلفاء والامراء فى صحون من الخزف والفخار الخسيس . ومع ذلك فانه لم يكن من اللائق أيضاً أن تشهد تلك الوفود فى قلب حواضر الاسلام مخالفات صارخة لأوامر الاسلام . وهنا انطلقت عبقرية الفنان العربي فاخترع طلاء آنية الفخار بالذهب والفضة ، جزئياً أو كلياً ؛ بحيث تبدو بنفس الفخامة والابهة الذى تبدو به أطباق المعدن النفيس ، دون أن تُخدش تعاليم الاسلام . ولأول مرة فى تاريخ حضارات البشر يظهر التذهيب والتفضيض على الخزف والزجاج والقيشاني ، فى ظل الحضارة العربية ، وينتقل منها الى الخزافين فى العالم كله شرقاً وغرباً .

فهذا الفن العربي الاسلامي كما نرى لم يدخر وسعاً فى فتح ميادين جديدة يمارس فيها احساسه بالجمال . ولم يكن فى اثناء هذه المسيرة يجرى وحيداً فى ميدانه ، بل كان هناك تكامل عضوى وجوهرى بين الفن وبين الفكر والأدب والعقيدة والنظام الاجتماعى ، هو الذى كفل لهذا الفن الخلود من ناحية ، والظهور بمظهر الشيء الحتمي الطبيعي فى هذا النمط من الحياة ، لا يستغربه أحد ولا يستهجنه أحد . وأوضح مثل لذلك هو ارتباط الزخرفة الهندسية العربية المعروفة باسم « الأرابسك » عند الاوربيين ، بمعطيات نابعة من صميم الدين والعقيدة . فأساس هذه الزخرفة العربية دائرة هندسية تحتلها نجمة ثمانية مكونة من مربعين متقاطعين . وفى داخل هذه الدائرة بنجمتها الثمانية تتوزع التقاسيم الهندسية من مثلثات ومعينات ودوائر توزيعاً رياضياً محكماً . فنحن اذن أمام نوع من الفن التجريدى ، ولكنه يختلف عن الفن الذى يحمل هذا الاسم فى عصرنا هذا فى أمر أساسي ، وهو أن الفن التجريدى المعاصر ، حتى عندما يلتزم الأشكال الهندسية ، لا يوزعها توزيعاً رياضياً متماثل الأجزاء ، فمن أين جاء هذا الالتزام عند المزخرف العربي القديم ؟

ان الدائرة الزخرفية العربية عالم كامل مشحون بالرموز الصوفية . فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفلك ، ومسار الكواكب ، ودوران الليل والنهار ، ومرور الشهور والسنين ، والنجمة الثمانية فى وسطها تستمد الرمز من أبواب الجنة الثمانية ، وحملة عرش الله الثمانية ، فى قوله تعالم فى سورة الحاقة « ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية . » ، ومركز كل ذلك ، ومبدؤه ومرده ، هو نقطة هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس ، منها ينطلق ذكر الله فى حلقة الذكر الصوفية المعروفة التي يصطف فيها المشايخ والمريدون والدراويش مكونين دائرة ، وأفواههم تلهج بأسماء الله الحسنى : الله ، الله .. حيٌ ، حيٌ ، ونحوها . وكأن الدائرة الزخرفية العربية صورة هندسية لهذا النوع من رياضات التصوف . والذى يؤكد هذا الارتباط هو أننا نلحظ توافقاً زمنياً بين انتشار الطرق الصوفية بين المسلمين وظهور الدائرة الزخرفية العربية فى الفن الاسلامي .

وجاءت من بعد على عالمنا العربى هزات عنيفة جمدت فيه الفكر والنظم فتجمد معها الفن . وقد بدأ ذلك بتفتيت الشعوبية للكيان العربى من الناحية الحضارية منذ العصر العباسي الأول ، حتى اذا كان القرن الرابع او الخامس الهجرى وجدنا الحضارات الشعوبية تطمس وحدة الفكر العربي ، وتُدخل الى الفن ذاته ألواناً من العجائب والغرائب ترغمه على الانزواء فى جمود حرفى تقليدى نضب منه معين الابتكار والتجديد ، ثم تتوالى الكوارث من بعد : التتار ، والمغول ، وقبل ذلك الحروب الصليبية ، وسيادة العناصر غير العربية على الاسلام من الفرس والترك والبربر وغيرهم ، ثم يُفضى ذلك الى الاستعمار الغربي الاوربى فى العصر الحديث ، ومن ورائه تتفجر الحركات الوطنية فى جميع أنحاء العالم العربي متعاصرة أو الواحدة تلو الاخرى ، واخيراً نخرج من هذه الجولة الرهيبة محاولين اختصار الطريق ، ومداواة التخلف ، والسير فى ركب الفكر

المعاصر ، وهنا تبرز مشكلة الفن فى كامل حدتها ، وهو السبب الآخر الذى من اجله نهتم بطرحها على بساط البحث . فالفنان هو انسان يعيش بوجدانه وحساسيته فى زمانه وبيئته ، مكتشفاً الآفاق البعيدة التي لا تراها عين الانسان العادى من قومه . هذا الفنان اذن رائد يشق الطريق الى الامام ، آخذا بيد قومه ــ وبيد الانسانية فى النهاية ــ نحو الذروة العليا للفكر ، حيث ملتقى الحق والخير والجمال . ولكن لكي نتفق منذ البداية على لغة للنقاش يبدو انه من الضرورى أن نحدد مفهوم الجمال ، أو بالأحرى أن نستعرض مفاهيم الجمال لنتفق على واحد منها يكون محوراً للأخذ والرد حول الفن فى عالمنا العربي المعاصر (١٠) .

● ● ●

ظل الجمال أمراً يكاد يكون متروكاً للحكم الشخصي لكل فرد من بني الانسان على مدى اجيال طويلة من تاريخ البشر . ومع ذلك فقد كان من المتفق عليه بين الفلاسفة أن الجمال ينقسم الى قسمين كبيرين : **الجمال الكلي** وهو الذى يختص به الله سبحانه وتعالى ، **والجمال الجزئي** الذى وزع الخالق شذرات منه على المخلوقات ، كل بحسب نصيبه المقدر له . وهم فى هذا التقسيم قد ساروا فى درب أجروا فيه الحق والخير أيضاً على نفس الوتيرة . فالله هو الحق الكلي الشامل ، وكل حقيقة فى عالمه هي بدورها شذرة جزئية تشاكل على نحو ما بعض هذا الحق الأعلى ، وكذلك الخير . على هذا قامت نظرية افلاطون فى المثل العليا ، أو على الأصح فى المثل الأعلى ، ومنها نهلت المدرسة الاغريقية السكندرية من بعده ، ثم جاء علماء المسلمين فبنوا على التراث الفكرى صرحاً من النظر الفلسفي ، والقيم الأخلاقية ، والسلوك الصوفى ، تتلمذ عليهم فيه كثير من القديسين وآباء الكنيسة ومفكرى المسيحية فى اوروبا فى العصور الوسطى .

اما دراسة الجمال فى حد ذاته ، وربطه بالمقاييس النقدية فى الأدب والفن ، فانه من عمل الفلاسفة المحدثين . فالفيلسوف الألمانى **« باومجارتن »** كان أول من أطلق اصطلاح « علم الجمال » على شعبة من البحث الفلسفى تختص بذلك ، وسماه « الاستيطيقا » (١١) . كان هذا سنة ١٧٥٠ . وما تزال الكلمة مستعملة الى اليوم ، رغم أنها لا تنطبق على هذا العلم تمام الانطباق ، فهي مشتقة من اللفظ اليوناني « استيطيس » ومعناه « الاحساس ، والتأثر » ، فهي باشتقاقها هذا تعطينا فكرة ــ خاطئة بالنسبة لمضمون هذا العلم ــ هي أن الحساسية والتأثر هما المعول الوحيد فى الحكم على الشيء الجميل . اذ الحقيقة ان كل جميل توجد فى جوهره وتكوينه ، وبصرف النظر عن التأثر به ، صفات تجعله جديراً بهذه الصفات . وعلى ذلك فالشيء الجميل يمكن أن يُدرس من وجهين :

الوجه الأول أن يدرس مستقلاً عنا ، أى فى ذاته هو ، أو فى المظاهر التي تحمل طابعه ، وتتجلى فيها صفاته .

الوجه الثاني أن يُدرس من حيث هو فى رأى البشر ، اى فى تأثيره على القوى التي تدركه فى الانسان ، وفى الوجدانات والأفكار والأحاسيس التي يولدها فيه .

---

(١٠) راجع فى ذلك : Eric Newton : **The Meaning of Beauty**; Pelican, London 1962.

(١١) B. — Dupiney de Vorepierre; **Dictionnaire Français Illustré et Encyclopédie Universelle; Paris** 1867. فى مادة esthétique **المجلد الاول** ص ١١٥٦ ــ ١١٥٧ .

ويقول الفيلسوف الفرنسي « **فكتور كوزان** » (١٢) فى التفرقة بين الجمال والشعور بالجمال : لنسأل انفسنا أمام الجمال ، ما هو الجديد الذى يحدث فى شعورنا ؟ مما لا شك فيه أننا أمام بعض الموجودات ، وفى ظروف متعددة متباينة ، نصدر حكماً هو : ان هذا الشيء جميل ! وهذا الحكم قد يكون منطوقاً به بصراحة ، كما أنه يُعبَّر عنه احياناً بابداء الاعجاب بالصوت أو الاشارة أو الملامح ، أو يقوم هذا الحكم داخلياً وبصمت ، فى أعماق النفس ، لا تكاد تشعر بوجوده الا اذا دعا داع لذلك .

وتختلف صور الجمال بشكل يستحيل على الحصر ، ولكنّ هناك اجماعاً على وجود الجمال فى ذاته ، بدليل الألفاظ التي تدور حوله فى جميع لغات العالم قديمها وحديثها . ويكاد **فكتور كوزان** هنا يلمس ما قدمناه حول الجمال الكلي الأعلى ومظاهره الجزئية المنوعة فى الكون .

وفى القرن التاسع عشر ، مع بداية ظهور الفلسفات المادية ، والسلوكيات الحسية ، كان الجمال يُعد أمراً شخصياً فردياً ، وظاهرة اعتبارية تحكمية . والذين يذهبون هذا المذهب يخلطون فىالواقع بين ما هو « جميل » وما هو « لذيذ » . ونحن ، والحق يقال ، لا نتصور أن نسمى شيئاً غير لذيذ جميلاً ، خصوصاً اذا كان يخدش حواسنا . ومع ذلك فهناك أنواع من الثعابين والوحوش والحشرات الضارة والصخور والصحراوات الرهيبة ، غير لذيذة بالمرة ، ومع ذلك فانها جميلة . وعلى ذلك فاننا مضطرون الى ان نسأل : ما المقصود بالشيء غير اللذيذ ، الشيء الكريه ؟ يقولون انه الشيء الذى يتضمن عيباً ملحوظاً يخرق به الاتساق الطبيعي أو الاتفاق الاجتماعي . وبالرغم من كل ذلك فان التجربة تثبت لنا أنه ليس كل لذيذ جميلاً ، وأن ألذ شيء قد لا يكون أجمل شيء . أضف الى هذا أن جميع حواسنا الخمس تُعتبر أبواباً لادراك اللذة ، بينما حاستان اثنتان فقط تدركان الجمال ، هما البصر والسمع . ومن هذهالجهة تأتي امكانيات التخليط والتهويش والخداع فى الفن . كأن يعمد فنان بعيد عن المستوى الضرورى للاجادة الى الوان من الاثارة الرخيصة التي تتصل باللذة لا بالجمال (جنسية ، وطنية .. الخ) بلوحاته أو تماثيله أو زخارفه أو الحانه ، لكي يوقع المستقبلين لانتاجه فى شعور لذيذ ، لطيف ، مثير ، قد يجعل غير المحنكين منهم يعتبرونه جمالاً .

فالشعور بالجمال هو اذن شعور خاص ، محدد ، مستقل عن اللذة . وفكرة الجمال هي ايضاً فكرة تأخذ حدودها من الجميل فى ذاته أولاً ، لا من المطلع عليه . هي فكرة متضمنة فى جوهر الشيء الجميل ، تستمد موضوعها منه لا من الخارج . الجمال هو « الحق » مجسداً فى صورة محسوسة ، وهو مظهر من مظاهر مثل أعلى كلّي مطبوع فى نفوس البشر ، بقدرة الله فى نظر المدرسة الدينية ، وبالفطرة الطبيعية عند غيرهم ، ولكن قليلاً من هؤلاء البشر فقط يستطيعون أن يبرزوه ويعبروا عنه فى اعمالهم ، وهم الفنانون . وهكذا قال أفلاطون « ان الجمال هو بهاء الحقيقة » ، ولهذه الرابطة القائمة بينه وبين الحق ، كانت له قوة يسيطر بها على النفس الانسانية فلا تستطيع انكاره أو التمرد عليه .

وهكذا عندما نعلن اعجابنا بعمل جميل ، فى الطبيعة أو فى الفن ، فاننا فى الواقع نعبر عن مقدار شعورنا بالتوافق والانسجام والتطابق بين ما نرى أو نسمع وبين هذا المثل الأعلى المطبوع فى نفوسنا . والرجل البسيط أو الجاهل يُعبر عن ذلك بطريقة عفوية ساذجة .

---

(١٢) **نفس المصدر السابق**

أما الفنان والفيلسوف فانهما يتعمقان كنه الشيء الجميل ، ويقدمان العلل والأسباب التي صار من أجلها جميلاً ، كل في حدود اختصاصاته وقدراته. وبناء على ذلك نستطيع أن نقول ان هناك قوتين تعملان في داخل نفوسنا عندما نوجد أمام شيء جميل ، هما : الحساسية الوجدانية من ناحية ، والنشاط العقلي من ناحية اخرى . ومن الضرورى جداً أن يكون هناك تناسق بين عمل هاتين القوتين ازاء الشيء الجميل، ليكون حكمنا عليه عادلاً. كما أنه من الضرورى أن يكون هناك اتفاق تام في الانسان الفاحص للجمال بين الجسد والروح ، وانسجام شامل لكل قواه ، حتى يجد للشيء الجميل سروراً صافياً من الشوائب ، خالصاً ، كاملاً ، لا علاقة له على الاطلاق باللذة أو المتعة الحسية ، ولا يمكن أن يثير في النفس أية رغبة همجية ، أو دنسة ، أو منحطة . وهكذا يكون الفرق بين الشيء اللذيذ والشيء الجميل ، أن الأول يثير فينا رغبة ما ، يحدث في نفوسنا جوعاً وظمأ الى نهاية لم تتحقق بعد، بينما الشيء الجميل يكون الشعور الذى يثيره فينا نهائياً ،هو شبع وارتواء لا مزيدعليهماولا غاية بعدهما ، ولا تتبعه ــ كما هي الحال في اللذة ــ عودة نحو الذات، ورجوع الى « الأنا » الكامن في النفس بسبب ما يثور فيها من نزوات وشهوات ، بل نسيان تام لهذا « الأنا » ، واتحاد تام بالمثل الأعلى ، وفناء فيه .

●●●

وللجمال في حياتنا المادية مظهران : **احدهما** لا دخل لنا في وجوده وهو الجمال الطبيعي ،**والثاني** نصنعه بأيدينا ، ونخلقه خلقاً وهو الجمال الفني .

والجمال في الطبيعة هو في جوهره عبارة عن انبثاق المثل الأعلى في التناسق الكامل في المادة . ويقول الفيلسوف الالماني ((**هيجل**)) ان هذا الانبثاق الجمالي في الطبيعة المادية لا يكون وحده ، بل هو متوقف بالضرورة على الانسان المتأمل له . فهو اذن « خارجي » ، لا يمكن أن يبقى كامناً أو داخلياً . وهو غالباً مركب من عناصر أو جزئيات يجب أن يكون كل منها جميلاً في ذاته أيضاً. وهو هنا يحوم حول رأى القديس اوغسطين الذى يقول « كل ما يتصل بالجمال يتحد فيه » . اى أن الوحدة الجزئية بتكاملها مع مثيلاتها وباحتوائها على قدر من الجمال الجزئي هي التى تؤمن صفة الجمال للكل .

ونظر **هيجل** في العناصر الاولى للجمال فجعلها ستة ، هي الترتيب ، والتوافق ، والنظام، والانسجام ، والنقاء ، والبساطة(١٣) .

أما الترتيب فهو في خلاصة معناه ، تكرار هيئة معينة . وهو الصورة الجمالية البدائية ، الساذجة . والتوافق، وهو مظهر بسيط أيضاً للجمال ، يختلف عن سابقه في أنه لا يعتمد على مجرد التكرار ، بل هو وحدات منوعة « تتكامل » بعضها مع بعض ، مما يقلل من عيوب الرتوب والتماثل الملازمة للتكرار . وهذان العنصران في الجمال الطبيعي يتصلان بالكم ، وهما أصل الجمال الحسابي الرياضي، ويوجدان في الجمادات والمعادن والأحجار والبلورات ونحوها ، وفى النبات نجد هيئات أقل انتظاماً وترتيباً ، وأكثر تحرراً من هذا القانون الحسابي الرياضي . فاذا ما انتقلنا الى عالم الحيوان قل شعورنا بهذا الترتيب أكثر فأكثر ، كلما ارتفعنا في سلم الكائنات ، من الحيوانات وحيدة الخلية الى الثدييات فالانسان .

وأما النظام ، أو السير على قانون محدد ،

---

(١٣) هي بالترتيب في المصطلح الفرنسي حسب المرجع السابق :
Régularité, symétrie, Conformité a une Loi, harmonie, pureté, simplicité.

فانه يأتي أكثر تقدماً وتعقيداً فى عالم الجمال الطبيعي ، فهو مرحلة انتقالية نحو هيئات واشكال اكثر حرية واقل تكراراً ورتوباً . ففيه يبدو اتفاق واتساق حقيقى لا تضبطه القواعد الحسابية الرياضية البسيطة الجامدة الصماء . فهو ليس نسبة عددية واضحة يلعب فيها « الكم » الدور الرئيسي ، بل يبدأ « الكيف » بالدخول فى الميدان أيضاً ، بأشكال مختلفة . وهناك قانون يضبط هذه النسب ، ولكنه أعوص وأكثر تعقيداً من قواعد الحساب . يبقى خافياً الا للمتأمل النافذ البصيرة . فالخط البيضاوى والخط المتموج أكثر انطباقاً على هذا النوع من الخط الدائرى أو المنكسر أو المستقيم . والخط المتموج بالذات هو الخط الذى يقول فيه الفنان المصور البريطاني ((**هوجارث**)) انه « خط الجمال » .

ومن هذا العنصر نتقدم نحو عنصر الانسجام المبني على الخطوط التي لا تنتظمها عملية حسابية بسيطة ، وهو انسجام الكتل والاجرام ، بحيث يكون الجمال ، كما هو موجود فى خطوط هذه الكتل والاجرام ، قائماً أيضاً فى جوهرها ومادتها ، وفى رنينها الصوتي وحركتها كذلك . ولعل هذه المظاهر الأخيرة تتم على نحو اكمل اذا توفر لها عنصر النقاء والصفاء والطهارة ، كما يبدو ذلك فى السماء والبحر والهواء والنور والظلام وفى الأحجار الكريمة والجواهر ، وفى أكثر ألوان الطبيعة وأصواتها .

والجمال فى الكائنات الحية هو الصورة الكلية الناطقة بطاقات صاحبها ، والواضحة فى الخطوط والكتل والحركة واللون ، وفى **الانسجام بين الأجزاء والأعضاء وتكاملها ، مع تحرر كل منها من التخاذل أو الاتكال أو الفضول ، بحيث لا يكون عبئاً على عضو آخر ، أونتوءاً لا مبرر له** . وبذلك ينتفى التعقيد والتراكب وتتحقق البساطة .

●●●

الجمال فى العمل الفني

هو المظهر المصنوع المخلوق بأيدينا ، من مظاهر الجمال ، وهو الذى أشرنا الى أنه شطر الجمالي الثاني بعد الجمال الطبيعي .

وكان الفلاسفة القدماء ، فى تأثرهم بالأفلاطونية ،يقولون ان الفن هو التعبير بالجمال عن المثل الأعلى . ويقول **هيجل** ان الجمال الفني هو القوة والحياة والجوهر والروح للأشياء ، تتفتح بانسجام فى أثر محسوس ، هو صورة هذا الجمال الباهرة ، وتعبيره الأسمى ، الخالص ، المصفى من الشوائب التي تحجبه أو تشوهه أو تعكر من نقائه فى دنيا الواقع . والمثل الأعلى فى الفن ليس اذن نقيض الواقع ، بل هو الواقع نقياً ، مطهراً ، مصبوباً فى القوالب الجمالية القدسية العليا الكامنة فى قلب الفنان . وقصارى القول انه التوافق الكامل بين الفكرة والشكل المحسوس ، هو تمثيل الجوهر الفكرى فى كامل حيويته ، وفى مفاهيمه العليا ، ووجداناته العميقة النبيلة ، ومباهجه وآلامه . والهدف الحقيقي للفن هو الوصول الى المثل الأعلى . والمثل الأعلى ليس تجريداً مفرّغاً من الحياة معزولاً عنها ، وليس تعميماً بارداً ، وليس اطلاقاً جامداً ، بل هو الجوهر الفكرى الروحي مجسداً فى الشكل الشخصي الحي ، هو اللانهاية مصورة فى المتناهى . وعلى ذلك يمكننا أن نستشرف مسبّقاً بعض خصائص المثل الأعلى . فهو فى كل درجاته : هدوء ووقار وغبطة وسعادة . وقول **هيجل** هذا يذكرنا من قريب بما كان الامام الغزالي يصف به الله من أنه خير محض وحق محض وجمال محض ، وله غاية الكمال والبهاء والسرور بذاته . المثل الأعلى عند **هيجل** هو التحرر الكامل من كل ضرورات الحياة ، **والارتفاع الكامل فوق شهواتها وآلامها. وهذه الغبطة لا تنافي الجدية ، فالمثل الأعلى لا ينبثق فى النفس بوضوح قدر ما ينبثق وسط معارك الحياة الطاحنة ، ولكن بشرط : انه فى أحلك المحن** ، وفى عز التمزق والمعاناة ، يجب أن

تحتفظ الروح بهدوئها كمميز أساسي ، وتلك هي الطمأنينة في البؤس ، والمجد في الألم ، والابتسام من خلال الدموع .

والمثل الأعلى ليس مجرد تعميم مبهم ، أو تجريد غير متشخص ولا حي . وانما هو ـ كما أسلفنا ـ الحقيقة مصفاة ، وهو اذن مثلها ، له درجات ، ومستويات مختلفة . ففي أدنى هذه الدرجات حيث المثال والواقع يكادان يكونان شيئاً واحداً ، كما في التصوير في الموضوعات الاجتماعية ، والأنماط البشرية : لدى المدرسة الهولندية على الخصوص ، يكون المثال ـ حتى في هذه الحالة ـ وهو اللوحة المصورة ، أعلى من الواقع من حيث التنغيم والشاعرية والتماسك ، اذ تختفي العناصر الثانوية ، والزوائد غير المعبرة والشوائب الغريبة ، والجزئيات المتناقضة أو الغامضة . وهكذا نجد الفنان لا ينقل لنا بعبودية كل تفاصيل الموضوع ، بل يقتصر على المهم فقط ، الذي يعبر تعبيراً بليغاً عن المواقف التي شدت انتباهه .

ويعيدنا هذا الى ما قدمناه في مطلع هذا المقال من أن أدنى درجات التعبير الفني عن الواقع هو محاكاة هذا الواقع « فوتوغرافياً » يقول **هيجل** ان الفن ـ في قمة دلالته ـ انما يؤدي تفاعلات القوى الخفية للنفس ، ونوازعها الكبرى ، وأحاسيسها العميقة ، ومقدراتها العليا . ومعلوم أن الفنان لا يجد كل ذلك في المرئيات الخارجية ، بحيث يكتفي بنقلها بدقة ، بل هو يتصرف بالضرورة على ضوء احساسات نفسه الداخلية . وحتى عندما يكون المطلوب منه نقل الواقع ، فان الفنان يضطر الى التصرف حتى يعطي هذا الواقع دلالته المثالية وما ينبغي له من التعبير والتأثير . وهو مضطر أيضاً الى التصرف حتى يجتمع في عمله ما هو موضوعي خارجي عام ،وما هو شخصي ذاتي ، وأن يمزج ذلك بعدالة واتزان ، بحيث تنبعث الحياة في المرئيات ، وبحيث لا يصبح في عمله الفني أي شيء ـ مهما دق وصغر ـ بلا معنى ، او بلا أثر . وهذا التصرف منبعه نفسه هو ، ولن يجده بحذافيره في الأشياء التي يصورها ، ولا في الأداء الفوتوغرافي الجامد لها . خير من الأداء الفوتوغرافي للتفاحة مثلاً ، أن يلتهمها الانسان ويأكلها ويلفظ بذورها ، كما صور ذلك الشاعر **جاك بريفير** في تصرف صديقه الفنان التشكيلي **بيكاسو** .

الصورة رقم ٥

طبيعة الفن (١٤)

الفن انتاج انساني ، من صنع الفكر البشري ، وثمرة لمهارة الانسان . والذي يميزه عن العلم هو أن العلم يكتفي بكتشف الواقع ، وأنه نتيجة التجربة والاستقراء والقياس المنطقي . أما الفن فيعتمد على الشعور الوجداني الداخلي ، ولذا فان الفطانة أو « الالهام » كما يقول كثير من الفنانين دعامته الأساسية . وهو من وجهة النظر هذه لا يُعلَّم ولا يُلقَّن . لكن جزءاً منه ـ ضروري أساسي ـ يقوم على المهارة اليدوية ، والذكاء الاكتسابي ، والمعرفة العلمية . وهذا الجزء يمكن ـ بل ينبغي ـ تعليمه وتلقينه . والفن كما أشرنا من قبل لا يهدف الى نقل صور الأشياء كما هي ،أو خلق نسخ جديدة منها ، بل كل همه هو تقديم مظاهر من الكون على نحو أكثر شفافية ، وأعمق دلالة ، مما يمكن أن يكون لها في واقع العامة من الناس . ولكن ، ما الذي يدفع الفنان الى هذا الانتاج ؟ انه نفس السبب الذي يبعث الانسان على البحث عن غذاء فكري في عالم الكشف عن الحقائق العلمية ، اذ الانسان متطلع بطبعه الى معرفة الحقيقة الخالصة الواضحة . وقد لوحظ ذلك منذ طفولة الانسانية ، عندما نظر الانسان القديم

---

(١٤) H. Taine; **Philosophie de L'Art**; Tome I; Paris 1895.

القسم الاول كله من هذا المجلد ، من ص ٢ الى ص ١٢٤ .

الى موقفه بين الكائنات ، فوجد انه يفكر ويدبر كما تفكر الآلهة وتدبر ، ولكنه يختلف عنها فى أنه ليس أبدياً سرمدياً ، بل هو فان ، يموت بعد حياة قصيرة ، كما تموت الحيوانات التي لاحظ لها من التفكير أو التدبير . من هنا جاء تفسيره هذه الظاهرة بالأكل من شجرة فى الجنة الاولى كان الانسان ممنوعاً منها ، لأنها غذاء خاص للآلهة . وجاءت القصص الدينية القديمة ، قبل أن يقول الوحي السماوى كلمته القدسية فى ذلك ، تصف هذه الشجرة بأنها شجرة التفكير والتدبير ، أى شجرة المعرفة . ثم انزلت التوراة والانجيل والقرآن فصححت هذا المفهوم الاسطورى بما يتفق مع طبيعة الربوبية التى تتنزه عن الأكل والشرب ؛ ومع طبيعة التدين الذى يرد كل شيء من سلوك البشر الى طاعة الله أو معصيته . أما الانسانالأول فكان يريد تسبيباً لتعلق الانسان بهذا النور الربانى ، المعرفة ، فجعل ابا البشر يأكل من شجرة يشارك بها الآلهة فى هذا الغذاء .

ومهما يكن من شيء فان الهدف الأول للفن لا يمكن أن يكون التأثير أو الامتاع . فان التأثير احساس رجراج عائم مختلف ، متناقض أحياناً ، وهو لا يمثل الا حركات النفس وخلجاتها . ولو اننا ركزنا اهتمامنا على تأثير العمل الفني فينا فحسب ، واقتصرنا على الوجداناتالتي يثيرها فى نفوسنا، لظلمنا الفن . اذ أننا بذلك نغفل الحقيقة التي ينطوى عليها ويكشفها أمام أعيننا . بل أن فهم المؤثرات الفنية نفسها يصبح مستحيلاً ، لأن العواطف التي تحركها هذه المؤثرات فى نفوسنا لا تشرح، ولا يتبين كنهها ، الا بالأفكار التي ترتبط بها ، وبالحقيقة الكامنة من ورائها . والفن يقف فى منتصف الطريق تماماً بين الادراك الوجداني الحسي ، والفهم العقلي المجرد . فهو يمتاز على الادراك الحسي بانه لا يرتبط بواقع الموضوع الا مع ارتباطه بظاهره وشكله . وهو لا يريد أن يجعل من هذا الموضوع شيئاً وظيفياً له « منفعة » ما . والذى يجب أن يراه فيه ليس واقعه المادى ، ولا الفكرة المجردة فى تعميمها الواسع ، بل صورة محسوسة ونقية من « حقيقة » هذا الموضوع وجوهره ، شيئاً « متالياً » ينم عنه ويظهر فيه . فالفن يربط بين الحسي والمثالي ربطاً يحاول دائما أن يكون عادلاً متناسقاً ، ولذا فان أهدافه كلها« تأملية »،وعند وجود النفس أمام «العملالفني» الجدير حقاً بأن يوصف بانه « جميل » ، فانها تشعر بأنها تحررت ، كما قلنا ، من كل شهوة أو طمع أو تحيز . وهكذا يعنى الفن بأن يخلق صوراً وكتلاً تمثل أفكاراً نرى من خلالها الحق فى هيئة محسوسة ، وهو بهذا يستطيع أن يحرك النفس الانسانية من أعماقها البعيدة نحو تذوق الحق فى صورته الجميلة .

والفنان نفسه عندما يكون بسبيل خلق عمل من أعماله الفنية ، نجد الجانب الحسي أمام عينية موازياً للانطلاق الروحي التجريدى ومسايراً له . فالجانب الحسي هو الذى يفجر طاقات الخيال ، ويحلق فى آفاق الاختراع . وليس الابداع الفني مجرد مهارة يدوية ميكانيكية تكتسب بالتدريب والتمرين ، كما أنه ليس تفكيراً نظرياً اطلاقياً كتفكير العالم ، فالفنان يعجز عن ادراك تجريدى كامل التجريد للفكرة التي تشده ، ولا يستطيع أن يتمثلها الا فى صورة حسية . فالصورة والفكرة تتعايشان فى روحه ، ولا تكادان تفترقان . وهكذا يتبين أن الالهام الفني الناتج من هذا التعايش بين الحسي والمثالي ، بين الصورة والفكرة ، هو موهبة سماوية لدى الفنان الحق .

ان العبقرية العلمية هي ــ فى أغلبصورها ــ طاقة تتجاوب مع مستوى حضارى وفكرى واجتماعي عام ، وليست مظهراً لموهبة فردية . بعكس العبقرية الفنية التي تقوم من أساسها على هذه الموهبة الفردية ، فليس مجرد الاطلاع على التاريخ والتكنولوجيا لفن من الفنون ــ مهما يكن هذا الاطلاع وافياً ــ بكاف لتكوين الفنان الحق .

هدف الفن

اختلفت الآراء حول الهدف الذى يجب على الفن أن يتجه اليه .

وأكثر هذه الآراء شيوعاً مبنيّ على قول **أرسطو** ، « ان الفن هو محاكاة الطبيعة » ، أى أنه يهدف الى النقل أو التقليد أو المماثلة . وهنا ينبغى أن نسأل : ما فائدة المحاكاة أو التقليد ، اذا كانت الطبيعة تقدم لنا الصورة الأصلية بسخاء وبدون عناء ؟ وهذه المحاكاة للطبيعة ، لا بد أنها توحي للفنان دائماً وأبداً بضعفه وعجزه وقصوره وتفاهته . اذ أن التقليد ـ مهما حسن ـ يظل دائماً أقل درجة من الأصل . وكلما كان التقليد أكثر مطابقة للأصل كان التمتع به ـ كانتاج فني ـ أقل وأضعف ، اذ أن الذى يعجبنا فى الفن ليس التقليد والمحاكاة ، ولكن الخلق والابتكار . ويبدأ الخلق والابتكار من اللحظة التي« يختار» فيها الفنان موضوعه من الطبيعة . وقد قال الشاعر الالماني **جوته** : « يكفي أن يقع اختيار الفنان على موضوع ما ، ليصبح هذا الموضوع ملكاً للفن لا للطبيعة » . ويزيد هذا الخاطر وضوحاً فى قول **برنسون** : « اننا لا نعي من الأشياء الا تلكالتى نخلععليها صفات انسانية» فهناك اذن تفاعل بين روح الفنان وبين ظواهر الكون يبدأ منذ اللحظة الاولى من اهتمامه بموضوع بعينه دون سواه .

واذا كان فن الرسوم أو النحت يجذبان الناس نحو الاعتقاد بأن الفن يحاكي الطبيعة ، فهناك فنون يبدو بوضوح أن محاكاة الطبيعة فيها بعيدة الوقوع ، وفى مقدمتها فن العمارة مثلا ، وكذلك الموسيقى والشعر . حقاً ان الفن يستخدم قوالب مستعارة من الطبيعة ، بعد تفهمها ، ودراستها ، وتمثلها ، ثم يستعملها فى رسالته الحقة وهي الابداع والابتكار والخلق . حتى فى فن التصوير : من قال ان الرسام الذى ينتج لوحة لغابة أو بستان فى فصل الربيع يقتصر فيها على اعطائي صور المرئيات كما هي ، وان مهمته تقف عند هذا الحد ؟ ان المصور الفنان الحق هو الذى يمكنني من خلال ألوانه وتوزيعه وتنسيقه وحساسيتهمنشم أريج الأزهار فى هذا الربيع، ومن سماع تغريد الطيور على هذه الأغصان ، ومن رؤية اهتزاز تلك الأوراق الخضراء مع مر النسيم ، ومن الاحساس بملمس الورود والأشواك ، وبرودة الماء المتدفق من الينابيع ...الخ . وفى النحت أيضاً لايكفي النحات المبدع أن يقدم لي نسخة طبق الأصل من ملامح شخص ما ، حتى يصل بالهامه وعبقريته الى ان يجعل الحجر ينطق بشخصية هذا الانسان ، والى أن يجعلني أنسى أنه تمثال من الحجر ، فاحس فيه قلباً ينبض ودماً يجرى ، وحياة زاخرة خصبة بالحركة والدفء والحضور الكامل .

رسالة الفن اذن أرفع وأسمى من النقل والمحاكاة ، ووسائله اكثر حرية ومرونة . وبالاختصار فان الفن ليس مقلداً للطبيعة بل هو منافس لها ، يستطيع مثلها ـ وعلى نحو أبلغ منها ـ أن يؤدى أفكاراً معينة ، وهو يتخذ من جزئيات ومظاهر متعددة فى الطبيعة رموزاً للتعبير ، بعد أن يصقلها ويطورها ، ويطوعها لما يريد الافصاح عنه .

ومن أوائل المفكرين الذين رفضوا أن يكون الفن محاكاة للطبيعة فحسب **((شيشرون))** الخطيب والمفكر الروماني المشهور اذ قال « ان **فدياس** ، ذلك الفنان الفذ ، عندما كان يصنع تمثالاً لـ **جوبيتر** أو **مينرفا** ، لم يكنتحت عينيه انموذج (موديل) معين يحاول أن يحاكيه ، ولكن كانت فى أعماق روحه صورة تامة وراسخة للجمال ، يركز عليها رؤيته ، وهي التي كانت تقود فنه وحركات يده » . ونجد نفس هذه الفكرة يعبر عنها فنان عصر النهضة الايطالية **رفائيل** بعد **شيشرون** بأكثر من الف وخمسمائة عام فى خطابه المشهور الى صديقه **كاستليوني** ، وهو يصف له تنفيذه للوحة من لوحاته المشهورة ، موضوعها **((غلاطية))** احدى

ربات العشق فى الأساطير اليونانية ، ومن أوفرهن انوثة وجمالاً . يقول : «ولما كانت تعوزني الموديلات الجميلة ، فانني أستعين بمثل أعلى معين اكوّنه فى نفسي » .

وهكذا نجد أن فكرة المحاكاة لاتستطيع ان تقف على رجليها فى دنيا الفن ، ولذلك يطالعنا رأى آخر يقول بأن هدف الفن هو « التعبير » وانه لا يكفي فيه تقليد الموضوع من الناحية المظهرية الحسية ، بل يجب ابراز العنصر الحيوى الكامن فيه ـ لا سيما الأفكار والأحاسيس والانفعالات وحالات النفس. ويقول **هيجل** ان هذه النظرية رغم تقدمها الفكرى بالنسبة لنظرية المحاكاة، ليست أقل منها بطلاناً وخطورة . فهنا يبدو لنا شيئان ، الفكرة من ناحية ، والتعبير من ناحية اخرى ، وبعبارة أقرب : الموضوع والشكل . فاذا كان الفن ينحصر فى التعبير فقط ، فانه يترتب على ذلك انه لايهتم ـ ولا يجب أن يهتم ـ بالفكرة او الموضوع . وطالما كان الأداء سليماً وجميلاً فلايهم كون المحتوى مليئاً بالقبح واللاأخلاقية والتفكير الهدام. وبالتالي فانه اذا كانت النظرية الاولى تجعل من الفن ظلاً تابعاً للواقع ، فان النظرية الثانية تجعل منه بوقاً ينفخ فيه كل ناعق ، وهو ليس بذلك اكثر رقياً ولا سمواً . ومن هذه النظرية ارتفع فى بعض العصور والبلاد شعار « الفن للفن » ، فكان وبالاً على الفن والمجتمع كليهما . هذا تلخيص ما يراه **هيجل** حول بطلان النظرية القائلة بأن هدف الفن هو التعبير ، وفسادها وخطورتها . وربما كان من العدل أن نشير الى أن مثل هذه النظرية ، والشعار المنبثق عنها، لم تنشأ من النظر السليم المستقر المطمئن ، ولكنها كانت دائماً تظهر فى وجه القوى الطاغية الغشوم التي تحاول رسم طريق « نفعي » للفن ، أو قطع الطريق عليه اطلاقاً ، كبعض العصبيات الدينية المتطرفة أو الدكتاتوريات السياسية الظالمة ، أو النعرات العسكرية المتغطرسة ، أو النزوات الفردية الجامحة . كانت هذه النظرية فى الأدب والفن جميعاً رد فعل ، ودعوة ـ قد تكون متلعثمة غير حكيمة ـ الى تحرير الفن من السلطة والالزام .

هناك رأى ثالث يقول ان هدف الفن هو « الكمال الخلقي » أو « الفضيلة » . ويعلق **هيجل** على ذلك بأنه لامشاحة فى أن جزءاً من رسالة الفن هو أن يكون مطهراً للنفوس، ومرققاً للطباع . فهو اذ يقدم الانسان كموضوع يتفرج عليه الانسان ، يعمل بذلك على تفتيح ملكه النقد السلوكي المتفرج ، وبالتالي على تليين عريكته، والحد من أهوائه ونزواته، لأنه يضعه على طريق التأمل والتفكير ومحاسبة النفس ، ويدعوه الى الاقتراب من المثل الأعلى الذى ينقشه فى نفسه ، والى التعلق بالأسمى من الأفكار . ولهذا كان الفن منذ فجر الانسانية أداة قوية من أدوات المدنية ، ومعاوناً للدين فى ذلك . فالفن والدين كانا معاً المعلم الأول للبشر ، وهكذا جرت العادة على أن نبحث تاريخ الفن القديم من خلال الدين . ويعود **هيجل** فيصف هذه النظرية بانها ليست بأصح من سابقتيها ، بالرغم من تقدمها عليهما فكرياً . فعيبها أنها تخلط فتجعل وظيفة من الوظائف المتعددة للفن هدفاً نهائياً وغاية له . وعندما نلقي على عاتق الفن وظيفة أجنبية عنه كهذه ، فاننا نعرضه للخطر المضاد لذلك الذى كان يحدق بالنظرية السابقة ، نعرضه لخطر فقدان حريته التي هي حياته ، وبدونها يفقد الالهام والابداع ، وهو أمر ينتهي كذلك بتعويقه عن احداث الكمال الخُلقي نفسه ، الذى تطالبه به هذه النظرية . حقاً ان بين الدين والفن والأخلاق تفاهماً وانسجاماً أبدياً ، ولكن يبقى بعد هذا أن تلك الثلاثة هي مظاهر مختلفة للحق مستقل بعضها عن بعض . فللفن قوانينه وأساليبه وأحكامه الخاصة، وهو بلا شك مطالب بألا يخدش الأخلاق ، ولكنه لايهتم بالسلوك بل بالجمال . وعندما يكون الانتاج الفني نقياً ـ وهو دائماً كذلك فى الانتاج الجيد ـ فان أثره على النفوس لا يكون الا خيراً ، وان كان ذلك ليس هدفه الأساسي ، ولو انه اتجه نحوه مباشرة لكان الاحتمال قوياً فى أن يخطىء هذا

الهدف ، وأن يخطىء فى الوقت نفسه هدفه الأساسي كذلك .

هدف الفن الأساسي هو كما ألمعنا اليه ، تجسيم المثل الأعلى فى هيئة جمالية محسوسة ، وكل هدف آخر كالتطهير ، والنهوض بالأخلاق ، والتوعية ، ومجرد التعبير ، ووصف الطبيعة ومحاكاتها ، ونحو ذلك ، ليست الا وظائف ثانوية ليس الفن مسئولا عنها بالدرجة الاولى ، وان كانت لازمة للمجتمع . وليس للجمال أثر فى نفس مشاهده أهم من المتعة الهادئة النقية التي لا علاقة لها بالمباهج الحسية المبتذلة . فهو يحلق بالنفس الى أعلى من الآفاق العادية التي تجول فيها ، ويُعدها للتصميم العظيم ، والعمل المثمر ، واحترام الحياة والانسان ، عن طريق الصلة الخفية القائمة بين المشاعر والوجدانات من ناحية ، والأفكار العقلانية من ناحية اخرى ، المتعلقة بالحق والخير والجمال ، ذلك الثالوث الذى يتجمع فيه كل ما هو طاهر جدير بالاكبار .

هذا الأخذ والرد الذى اصطنعه **هيجل** يستحق منا بعض النظر والتعقيب . اذ أن هذا الفيلسوف الألماني الذى عاصر أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر (١٧٧٠ ــ ١٨٣١) لم يكن يفكر فى الفراغ المطلق ولكن على ضوء الأحداث التاريخية والاجتماعية التي عاشتها اوروبا فى أيامه .

ولعل أهم هذه الأحداث جميعاً كان قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، وسقوط ملكية من أعرق ملكيات اوروبا ، واعلان الجمهورية مكانها . وقد اقترن ذلك باطلاق شعار الحرية والاخاء والمساواة ، واصدار صك حقوق الانسان ، وزحزحة سلطان الكنيسة عن أداة الحكم ، بل الغاء الاعتبار الديني فى صفة المواطن فى فرنسا . كانت هذه الهزة مصحوبة بتغيير شامل لاسلوب الفكر والثقافة والتعليم ، كما كانت ــ فى فورتها العنيفة الاولى ــ عارمة كاسحة ، زلزلت كل أحكام الجمال ، وقلبت مقاييس الأدب ، وبدا ذلك على شكل تقهقر مؤقت فى هذين الميدانين ، فلم تعرف الثورة الفرنسية فناناً له من الشموخ والضخامة ما كان لكبار المصورين والنحاتين والمهندسين والمزخرفين من قبل ، كما لم تعرف أديباً ــ شاعراً أو ناثراً أو كاتباً مسرحياً ــ تمكن مقارنته بأساتذة القرنين السابع عشر والثامن عشر قبل قيام هذه الثورة . وحتى على الصعيد السياسي كانت نتائج هذه الثورة المباشرة تنطوى على انتكاسة للديمقراطية تبلورت فى شخصية امبراطور طموح ، وديكتاتور متسلط مستبد ، وفاتح عسكرى يريد أن يعيد عهود القياصرة القدماء ، الذين دوخوا الانسانية بحروبهم ، تبلور كل ذلك فى شخصية **نابليون بونابرت** .

وشهد **هيجل** أيضاً ما اقترن بهذه الأحداث فى أيام الثورة الفرنسية من تطرف فى سفك الدماء ، واستخفاف بالقيم التى كان يظن أنها أبدية ، بما فى ذلك الدين والأخلاق والنظام الاجتماعي التقليدى ، ولمس ما ترتب على تسليم مقاليد كل شيء للعامة ، فجأة دون اعداد سابق ودون تخطيط ، من عدوان على الكنوز الفنية الكبرى ، ومن خلل فى رسم اهداف الجمال وأوصافه ، ومن اضطراب فى تحديد ملامح المثل الأعلى . ثم رأى كيف تبدد ذلك كله كالدخان أمام العاصفة العسكرية التي نشر بها **نابليون** النار والدمار فى اوروبا وفى الشرق جميعاً .

وفى هذا الوقت الذى عاش فيه **هيجل** شهد ــ الى جانب ذلك ــ التوسع فى استخدام البخار كقوة محركة ، ورأى بداية الرأسمالية الصناعية تنمو بسرعة ، وتزداد ثروة وقوة يوما بعد يوم ، ورأى من حوله الاستعمار الاوربى فى افريقية وآسيا يستشرى ، ويدوس فى كل يوم على حضارات شهد لها التاريخ بفضل أبدى على الفكر البشرى ، وعلى رقاب شعوب من بني الانسان تحت شعار التنظيم والتمدين ، ورأى الرأسمالية الاوروبية تزج

بأبناء أوطانها فى حروب توسعية وفتوحات استعمارية فى أقصى أقاصي الأرض ، لتجني هي وحدها ثمرة ذلك ، دون أن تحظى المادة البشرية التي اعتمدت عليها بطائل من وراء هذا الكفاح والصراع . فتقوى الفوارق بين الطبقات ، ويظهر فى اوروبا الى جانب الغنى الفاحش ، والبذخ الغليظ ، والترف الخالي من الحساسية والذوق السليم ، بؤس أسود حالك ، فى مجتمع يخيم عليه الجوع والخوف والمرض والبطالة وشبح الحرب . وفى وسط هذه التناقضات تظهر « الرومانسية » بقيمها الغريبة ، التي ان عبَّرت عن شيء فانما تعبر عن هذه الحالة المرضية التي كانت تعيشها اوروبا . اتصفت الرومانسية بنزعة حزن وسهوم تتستر وراء فلسفة أساسها الشك وعدم الطمأنينة . وعمدت الى تعويض الناس عما ينشدونه من عمق وأصالة وانسانية ، بمؤثرات مفتعلة فيها جنوح حاد نحو المواقف الدرامية التي تضرب على الأعصاب كضربات المطارق الثقيلة المتتابعة . وكان من آلات الرومانسية فى هذا النوع من التأثير التلويح الكثير بالموت فى أشد صوره رهبة ، والاستعانة بالمواقف التاريخية الضخمة المأخوذة من الحقب السحيقة للبشرية ، يستمدونها من التوراة والانجيل ، ومن الآثار الشرقية القديمة التي أبرزت أهميتها غزوات الاستعمار فى الشرق والشرق الأقصى ، فكانت الحياة فى بابل القديمة ، وفى بلاط الأكاسرة والفراعنة ، والطقوس فى معابد الهند والصين ، وحفلات السحر والتوسل الى القوى الخفية المخيفة بألوان القرابين فى افريقية وآسيا ، من وسائل التأثير الشائعة فى الفن الرومانسي . وكان تعاطى الفنان لتلك المواقف فى فنه سطحياً ؛ مبنياً على فهم خاطىء فى أغلب الأحيان للانسانية كلها ولهذه الحضارات بالذات . كذلك ظهرت مؤثرات فى الفن التشكيلي الرومانسي مأخوذة لا من غرائب التاريخ القديم للامم الاخرى بل من حاضر هذه الامم كما تصوره العقل الاستعمارى الاوروبي . فراحوا يملأون موضوعاتهم بمواقف تصور الأسواق الشرقية فى القاهرة أو الجزائر أو طنجة أو غيرها ، ويصورون مهراجات الهند على ظهور الفيلة تحت المظلات المصنوعة من ريش النعام ، يحف بهم العبيد والحشم ،وجنحوا الى الاغراق والافراط ، لا سيما عندما كان الأمر يمس عدواً تقليدياً لاوروبا وهو الاسلام . فالمجتمع الاسلامي من خلال فن الرومانسية وأدبها يبدو فى الغالب مجتمعاً قائماً على رجال ورثوا السلطة والهيبة عن أجداد سفاحين متعطشين للدماء ، أما هم فقد غرقوا فى الترف فاستدارت خدودهم وكروشهم ، وكبرت عمائمهم ، وثقلت حركاتهم ، فاضطجعوا فى استرخاء يدخنون شبك التبغ ، أو النرجيلة ، أو الحشيش ، وسط جمع كبير من الخدم والحشم ومن الجوارى والغلمان والخصيان . كانت الرومانسية بأدبها وفنها وموسيقاها عبارة عن محاولة لسياحة حالمة ، ورحلات خيالية عبر الزمان والمكان ، تخدع الانسان عن نفسه ، هذا الانسان الاوروبي الذى صدعت روحه سلسلة من خيبة الآمال فى الثورة وفى الوطنية وفى الاستعمار وفى النهضة الصناعية . وكأنما كانت الرومانسية مخدراً يلهيه عن علله المتأصلة باطلاعه على ما تزعم أنه أحوال الناس الآخرين فى ماضيهم وحاضرهم ، لكي يحمد الله هو على كل حال ، فاذا ظل بعد ذلك متمرداً ساخطاً .فهناك الموت ورهبته ، والمواقف الدرامية التي تمزق القلوب ، تجعله يحس ببعض القماءة والحضارة فيخفف من غلوائه .

فى وسط هذا الصخب والغليان ، وفى غمرة هذا الطوفان من الوهميات ، لا عجب أن يظهر مفكر فيلسوف مثل **هيجل** ، يحاول أن يأخذ بيد الناس على سواء السبيل ، وأن يردهم الى بعض التعقل المبني على الاعتدال ، وعلى الصدق ، وعلى الاخلاص لشيء أكثر بقاء من تلك الفورات التي عاصرها . فنادى بالتدقيق فى معرفة كنه الأشياء من خلال أعيانها الموجودة فى العالم ، المعروضة على بساط الملاحظة والتجربة ، ودعا فى الفن بابعاد

التشنجات المَرَضيّة ، والمؤثرات الدرامية ، والمتع المفتعلة ، لعل الذوق الاوروبي يرتد الى عدالة المثل الأعلى ونبله ، حيث المتعة الفنية تتميز بحالةالشبع والريّ الروحية التى أشرنا اليها ، بدلاً من النهم والسُعار اللذين كانت الرومانسية تحاول ايقاظهما بمظاهر واساليب موحية بخيال منحرف ، وشهوات بعيدة كل البعد عما تصوره فيلسوفنا فى المثل الأعلى .

• • •

واذا كان ما قاله **هيجل** وصفاً للجمال ، وتحديداً لعلاقته بالفن ، ما يزال فى لبه صالحاً الى الآن ، الا أن شرحه وتأويله ربما احتاجا الى ربط جديد بمقتضيات لم يكن يعرفها هيجل أو يتوقعها ، بل ربما احتاج الأمر ، ونحن نرتاد وجوه ذلك فى الفنون فى العالم العربي المعاصر الى بعض زيادات واضافات .

وأول ما نريد أن نسأل عنه بعد هذه الجولة الممتدة بين **أفلاطون وأرسطو وهيجل وبيكاسو وجاك بريفير** هو تعريف نرتضيه للفن .

الفن هو تعبير وجداني يخلقه الانسان ليفصح به عن تفاعل بينه وبين مظهر ما من مظاهر الكون الذى نعيش فيه . فاذا كان هذا التعبير يستخدم النغم ، ويتجه الى الاذن، فنحن فى فن الموسيقى ، واذا كان يستخدم المادة ويتجه الى البصر ، فنحن فى الفن التشكيلي ، واذا كان يستخدم الألفاظ ويتجه الى فهم المعاني التي تدل عليها ، فنحن فى فن الأدب .

وقد حاول **هيجل** أن يرتب هذه الفنون ترتيباً تصاعدياً ، يبدأ من أدناها فى التعبير عن الجمال الخالص وينتهي الى أنقى الفنون فى هذا التعبير، فجاء ترتيبه على النحو التالي :

١ ــ فن المعمار ، وهو فن لا يستطيع أن يعبر عن فكرة أساسها التفاعل الداخلي بين الفنان والطبيعة الا بصورة غامضة خفية جداً . اذ هو يخضع لمتطلبات ناتجة عن اعتبارات مادية ، من علاقة مواد البناء بتقسيمات هندسية رياضية اجبارية ، وهو بذلك لا يكون الا تعبيراً صامتاً جامداً عن الفكرة . ثم انه مسخر لمقتضيات غريبة على مجرد التعبير الوجداني ، هي المقتضيات النفعية المعروفة ، من ايواء البشر ، أو احتواء المقدسات ، أو تهيئة المكان لألوان من النشاط الانساني ، كالتعليم والصناعة والتجارة والحكم والمواصلات ونحوها .

٢ ــ النحت ، هو أرسخ قدماً فى الفن الصرف ، يقدم الجمال مجسماً ، ولكن سلطان المادة عليه كبير ، يجعله محدوداً بالنسبة للطبيعة الحية ، محروماً فى معظم الأحيان من امكانات الحركة المطلقة واللون ... الخ .

٣ ــ التصوير ، وهو أكثر حرية ومرونة ودفئاً من النحت ، لعدم سيطرة المادة عليه بنفس الدرجة التي تسيطر بها على فن النحت، ولوجود امكانيات فى التعبير اكثر تنوعاً وتعدداً كالألوان والظلال والأنوار وقواعد المنظور وخداعات البصر . ولهذا السبب كانت ميادين التصوير أوسع وأقدر على التعبير عن الشعور وعن الحياة بشتى مظاهرها .

٤ ــ الموسيقى ، وهي أرفع درجة من التصوير من ناحية ، وادنى من ناحية اخرى . أرفع لأن تعبيرها عن النفس البشرية ، وصور تفاعلها مع الطبيعة ، يكاد يكون مباشراً ، وغير محدود . وأدنى لأنها لا تعبر عن هذا تعبيراً تصويرياً واضحاً مباشراً ، بل يكتنفها الكثير من الغموض والرمز .

٥ ــ الشعر ، وهو أرفع هذه الفنون جميعاً عند هيجل ، لأنه يلخصها ويتفوق عليها بامكانياته الواسعة فى وصف الواقع ، والتعبير المستفيض عن ادق خوالج النفس ، وابراز الحركة وهي فى طور التكوين ، مع اعتماده على الموسيقى وتأثير النغم ، وسهولة تحريكه

للخيال ، واستعماله للرمز ، واعتماده على مختزنات العقل الباطن . ونلاحظ هنا أن هيجل كان ابن عصره تماماً ، ذلك العصر الذى أدرك فيه شيلر وجوته فى المانيا ، ولامارتين وفكتور هوجو فى فرنسا ، وشيلي وبايرون فى انجلترا ، واسكندر بوشكين ونيقولا جوجول فى روسيا . كان العصر كله عصر شعر فى المقام الأول فبهر بذلك هيجل .

الى جانب هذه الفنون البسيطة **تأتي طائفة من الفنون المركبة** ، أى التي تعتمد على أكثر من فن من هذه الفنون السابقة ، وأشهرها :

أ ــ فن الحفر : الذى يعتمد على الرسم والتصوير ، ولكنه يرتبط فى المقام الأول بأهداف مثل تصوير مشاهد من قصائد الشعر ، أو الروايات ، أو اعداد اعلانات للدعاية للمسرح أو السينما أو زيارة الأماكن السياحية ، ولذلك فهو يستمد الكثير من فنون الأدب والعمارة وغيرها .

ب ــ فن تنسيق الحدائق : وهو يعتمد بالدرجة الاولى على قواعد مستمدة من فن المعمار ، مضافاً اليها ايحاءات ملتمسة من فنون التصوير والشعر ونحوها .

جـ ــ الغناء : وفيه يبدو التآخي والانسجام بين فن الأدب وفن الموسيقى .

د ــ المسرح : ويدخل فيه فن الأدب الى جانب التصوير والعمارة فى عملية الاخراج ، والنحت فى تحديد المواقف ، وقد تدخل الموسيقى التصويرية أيضاً .

هـ ــ الزخرفة : وهي فن معقد يعتمد على العمارة والتصوير والنحت ، كما يستمد كثيراً من أساليب التنغيم والانسجام من اصول الشعر والموسيقى .

و ــ الرقص : ويعتمد بالدرجة الاولى على قواعد جمالية مستمدة من فن النحت ، يضاف اليها الموسيقى ، واصول التكوين البصرى والتنسيق اللوني المحتواة فى فن التصوير ، كما يعتمد على كثير من القواعد التي يقوم عليها المسرح .

ز ــ الاوبرا : وهي فى رأى الكثيرين من جهابذة الفن تعتبر « فن الفنون » لاعتمادها على الشعر والموسيقى والغناء والمسرح والزخرفة والرقص والنحت والتصوير جميعاً ، وهي فن بهذا التركيب المعقد يحتاج الى تمرين كثير على تذوقه وتقديره ، وهو ــ فى الدرجات المرجوة من رقيه ونضجه ــ يُعتبر عاملاً من أهم عوامل تربية الذوق السليم فى الامم التي ينتشر فيها .

● ● ●

هذه الفنون كلها تتشابك وتتصل وتتعاون على بناء حضارة جمالية كاملة ، ولا يمكن أن نتصور الشعر يسير فى منحى والتصوير فى منحى آخر والموسيقى فى اتجاه ثالث ، لا يلم شعثها نمط ولا نهج ، ولا تحكمها فكرة ، أو يشدها اتجاه واحد. الشعر والعمارة والرقص والموسيقى والنحت والتصوير وما اليها من الفنون أقارب ، تخدم معتقداً واحداً ، وتهدف الى أهداف متماثلة ، ولكنها مع اتصالها بعضها ببعض ، حريصة كل الحرص فيما بينها على أن يكون منها استقلاله وسيادته ، فبعضها كما قلنا يتعامل مع البصر ، والآخر مع السمع. بعضها يقيم صروحاً مادية ضخمة راسخة لها كيانها الذى يسد الافق ، على حين يعتمد بعضها الآخر على خطرات ونفحات لا جسم لها ، تكاد تكون غير مادية تماماً ، كالنغم أو الألفاظ أو نبرات الصوت ، وما يبعثه ذلك من صور تتوالى فى داخل النفس . ولنقارن ــ لمزيد من ايضاح ذلك ــ بين عمل فنان سمعى وآخر بصرى ، بين الموسيقي والمصور :

يجلس الموسيقي الى منضدته ، فى غرفة يخيم عليها السكون التام . وتكون جلسته هذه غالباً فى الليل ، عندما تسكت الضوضاء

الخارجية أيضاً . وهو فى هذه الجلسة متجه بكيانه كله الى داخل نفسه ، لا يتحرك ، ولكن تبدو عليه كل علائم الاجتهاد والاجهاد . يعمد من حين لآخر الى آلته الموسيقية (البيانو أو العود مثلاً) فيتحقق من العلاقة بين بعض ما بطن برأسه من ألحان ، ثم يعود الى منضدته فيشرع فى تسجيل « النوتة » . وقد نـراه خارج مكان عمله أيضاً وهو منهمك بما يدور فى داخل نفسه ، أو مشغول بتسجيل شيء خطر له خطوراً عابراً فجائياً .

كذلـك نلتقى به أحياناً فى قاعات ضخمـة مفعمة بالضوضاء ، اذ من أعماق كل السكون الذى أحاط به نفسه فانبثقت منها الأنغام التي يريدها ، يعود الى هذه القاعات الصاخبة حيث يتجمع عدد كبير من الناس لينصتـوا ويستمتعوا ، بينما الفرقة الموسيقية الكاملة تعمل وتكد فى أداء ما ألفه الموسيقار . نجد بين أفراد الفرقة من يمسك بقوس يجرى به رائحاً غادياً على أوتار معينة ، فتخور كأنها مرجل آلة بخارية ، أو تطن كأنها جنـاح بعوضة ، ومن ينفخ فى قنوات مختلفة فتئن أو تشهق ، بينما غيره يضرب على آلات من النحاس ، أو يقرع طبولاً وطنابير مختلفـة الأشكال والأحجام. أما الموسيقار فيقف بعصاه الصغيرة ليدير الفرقة ، كي تستطيع بجهد متناسق أن تجسم بالنغم العظيم الهائل ما تصوره هو فى أعماق نفسه فى جوف الليل. وهكذا يكون انتاجه قد سكن أولاً فى روحه هو على شكل يشبه الحلم ، ثم انبثق على شكل ذبـذبات صوتية منظمة تهز القاعة الكبيرة ، ثم بقى بعد ذلك منزوياً مكتوباً فى سطور « نوتة موسيقية» ينتظر بعثاً جديداً فى قاعة اخرى حاشـدة بالمستمعين ، أو فى استديو للاذاعة ، أو فى مصنع للاسطوانات والأشرطة المسجلة. وهكذا ينتهي عمله الفني الى أن يكون أشبه بطقوس صلاة معينة تعبد بها وحده أولاً ، ثم كتبها بعد ذلك ، ثم أمَّ بها الناس أخيراً وتركها. لهـم يؤديها من شاء منهم وقتما يشاء .

أما الرسام المصوِّر ، فهو فى مرسمه الذى يضيئه شباك كبير ، وأمامه منظر مكون تكويناً دقيقاً منسقاً : « موديل » عار أو نصف عـار او كامل الثياب مثلاً ، و « قاز » به طاقـة من الزهور ، وبعض الأقمشة من سـتائر ، ومفارش وسجاجيد ... الخ . وهو ينجز لوحته الفنية ، وفى نفس الوقت يُصفِّر أو يغنّي ، أو يتحدث مع « الموديل » أو مع زميل أو تلميذ ، أو يستمع الى جهاز « راديو » فى مرسمه . وتمتزج كل هذه العناصر الصوتية والبصرية وتترسب فى نفسه ، ثم تبدو من خلال الخلفية التعبيرية والوجدانية لعملـه التشكيلي ، دون أن تعكر من صفو هذا العمل وانسجامه . وهو من حين لآخر يلقى عـلى « الموديل » نظرة فاحصة ، نظرة متوترة نفاذة ، ثم بحركة ــ اما متحمسة محمومة ، واما رزينة هادئة ــ ينقر على « الپاليت » بالريشة أو الفرشاة أو واحدة من سكاكين الأصباغ ، أو باصبعه، عجائن ملونة يضع منها شيئاً على اللوحة المشدودة أمامه . وأحياناً نسمعه يصيـح ساخطاً ، ثم يأخذ فى مراجعة لون من الألوان بدرجة اخرى من درجاته ، وهكذا يمحـو ويثبت ويحوِّر وينقّح ويصحّح ، ومن الممكن للناظر اليه أن يستنتج مبلغ رضاه أو عدم اقتناعه ، بما يراه من ملامح وجهه أثناء العمل .

أما اللوحة نفسها فتمثل فى أغلب الأحيان ــ لا المنظر الذى أخذ على عاتقه رسمه كما هو ــ بل منظراً موازياً له ، نتج من تفاعل المحيط الخارجي بكل أبعاده مع داخل نفس الفنـان بكل أعماقها . وهذه اللوحة النهائية تظل منذ ذلك الوقت أثراً لا يقبل التغيير أو التبديل ، معلقة فى اطارها فى معرض أو متحف أو قاعة اسـتقبال ، لتكـون أحيـاناً متعـة للنظـر أو موضـوعاً للحـديث ، أو سلعة للتجارة . وهذا العمل الفني تناله العين بنظرة واحدة ، أى أن الفنان استطاع أن يُفصح عن كيانه كله فى لحظة من لحظات صفاء الفطنة الانسانية للمبصر للوحته .. لحظة واحدة .

بينما احتاج عمل الموسيقار الى متابعة طويلة لكي يتكامل فى رأس المستمع .

وبالرغم من كل ما يفرق بين هذين الفنانين ، فهناك كما قلنا نقط التقاء وتقارب وتشابه ، وادراك كليهما عمل متمم للثقافة الانسانية ، والوعي الحضارى ، ومن الواجب ، حتى لا يكون الكلام فى ذلك ممكناً لكل من يستطيع أن يرص الألفاظ دون أن يمس جوهر الفكر ، من الواجب أن يقام لهذه الدراسة منهج وخطة وأبعاد وحدود ، تساعد على استكشاف مجاهل الفن وادراك الروابط الأصيلة بين الفنون بعضها وبعض . وقديماً قال الفيلسوف السكندرى **أفلوطين :** ان فن العمارة هو كل ما يبقى من المبنى اذا الغيت منه الحجارة ، أى أنه الفكرة الجمالية فى أقصى تجردها عن المادة . وهنا نريد أن نستهدى بأفلوطين ، فنطرح من الفن ما لا علاقة له به ، حتى يبقى الذوق الفني الخالص المصفى ، وهو العنصر القابل للدراسة المقارنة الجدير بأن يوضع على محك النقد ، باقي عملية الطرح هذه ، هو روح الفنان ، هو الاسلوب ، هو الاحساس ، هو طريقة الأداء ، هو ثقافة العصر وحال المجتمع ، وهو من بعد القانون الأساسى المنظم لكل الفنون (١٥) : وبناء على هذه المحاولة الموجزة لتحديد المفاهيم والمبادىء ، نخطو نحو الجزء الأخير – والأهم – مما أردنا عرضه على القارىء فى هذا المقال .

● ● ●

الفنون فى العالم العربي

رأينا أن تنوع الفنون الى بصرية وسمعية وادبية ، وتشعب كل تلك الى الألوان المختلفة التي سردناها آنفاً ، لا يعني بالمرة أن كل لون أو نوع يسير فى طريقه دون أية صلة بالفنون الاخرى . بالعكس ، الفنون الجميلة كلها ليست الا ألواناً مختلفة من التعبير عن قيم واحدة – كما ألمع الى ذلك فكتور هوجو فى شعره الذى قرأناه . **ففى اليونان** مثلاً نجد معابد وصروحاً كالبارثينون والأكروبول ، تقف بحذاء تماثيل لفيدياس وكاليماك وبراكسيتيل ، ومسرحيات لسوفوكليس ويوروبيدس وأريسطوفانس وملاحم هوميروس ، وللجميع نفس الشموخ ، ونفس الروح والجوهر . لا تنافر ولا نشاز ولا اختلاف فى الوجهة أو الهدف ، لأنها كلها تغتذى من زاد واحد وترتوى بماء واحد .

وفى اوروبا المعاصرة يسير اللامعقول فى المسرح ، مع السريالية ، والتجريد ، والتشنج المتمرد بكافة اتجاهاته فى الموسيقى والفنون التشكيلية ، ومع الفورات الميتافيزيقية المبهمة فى الشعر ، لأن طبيعة القيم كلها تخضع لهذا الارتجاج الرهيب . فشبح الحرب ، حرب الابادة التي تعصف بالملايين ، وتترك المدائن الكبرى قاعاً صفصفاً ، يكاد يظل مطلاً بسحنته الشوهاء ، كل يوم ، يحول يقظة الانسانية الى كابوس بغيض . العقل يعلن افلاسه ، والدين أيضاً . أما الأخلاق فيزلزلها التشكيك ويصدعها التكالب على القشور ، ثم يهدمها اليأس ، ولا يحل محلها مساك آخر يمسك المجتمع . وفتوحات العلم المادى تتم دون تنسيق مقبول مع نمو الضمير الانساني . فالطاقة النووية تستعمل أولاً فى التدمير والابادة ، والتفكير فى التنقل بين الكواكب والأفلاك يبعثه طمع فى تسليط القوة الساحقة النهائية على العالم ، موجهة من قاعدة علمية عسكرية تكون قد ارسيت على القمر أو غيره من أجرام السماء ، والقتل والتشريد ، والفاقة والجوع ، والجهالة والوباء تخيم فى كثير من بقاع عالمنا ، فى فيتنام وفى فلسطين ، فى الهند وفى افريقية السوداء ،بينما تصدح الموسيقى ، وتنساب الخمور ، وتجرى الأموال على موائد

---

(١٥) Etienne Souriau; **La Correspondance des Arts;** Flammarion — Paris, 1947;pp. 9-11.

القمار وتنفق الملايين على الترف الخارج عن حد المعقول ، في بقاع اخرى من نفس هذا العالم . والصناعة تغير شكل كل شيء كل يوم ، فسيارة عشر سنين مضت تكاد تكون الآن طرفة أثرية بجانب الموديلات الحديثة ، وطائرة ما قبل خمسة أعوام كذلك ، وحذاء السنة الماضية وفستان الشهر الماضي وتسريحة الأمس .

والفنان أديباً كان أم موسيقياً أم تشكيلياً ، في وسط هذه الدوامة المجنونة في اوروبا وأمريكا لا يمكن أن يخلق « اسلوباً » أو « طرازاً » أو « نمطاً » ، لأنه بهذا يخون رسالته في ملاحقة التمزق والتشتت والهيجان الذي يحيط به . كل ما يستطيعه هو أن يحاول ــ هو أيضاً ــ التجديد ، وأن يطلع على الناس كل يوم بشيء من نوع ما يطلع عليهم من السيارات والطيارات والأحذية والفساتين . من هنا نجد ناقد الفنون الفرنسي « **برنار شامبنيول** » يقول في كتاب له اسمه « **حالة القلق في الفن المعاصر** » (١٦)، ان في تاريخ الفن فترات من الزمن ينبغي تمييزها باسمين مختلفين ، اذ بعضها « عصور » ، وبعضها الآخر « مراحل » : الاولى تتميز بعمق الأساس ، وصلابة البنيان ، ووضوح الرؤية ، واستمرارها ، ووحدة النمط أو الطراز ، أما الثانية فهي مدد زمنية تتوالى فيها التجارب والمحاولات ، على السطح ، لا شيء في الأعماق ، ولا استمرار ولا اتصال . ثم يقول أن العصر الذي نعيش فيه لا يستحق من الناحية الفنية أن يسمى عصراً ، فهو فترة لا أكثر . وهذا القول الذي يجعله تلخيصاً لحالة القلق التي يكتب عنها ، ردده غيره بالنسبة لهذا العصر في غير الفن . فالكاتب المسرحي **جان جيرودو** (١٧) يقول عن السلام في انطباعه على ضوء ما شهده القرن العشرون من جولات الصراع : « السلام هو الفترة التي تقع بين حربين » ، وكأن الحرب عنده قد أصبحت الوضع الطبيعي ، والموقف المتكرر ، وأكاد أقول « المنطقي » في سلوك الانسانية . ويقول غيره (١٨) من كتاب اوروبا المعاصرين ، وهو يتحدث عن سن الرشد منظوراً اليه بمنظار بيئته وزمانه « ان سن الرشد هي السن التي يبدأ فيها الانسان ارتكاب حماقات ضخمة » كما قالوا عن الدين انه مخدر وأفيون ، وعن الوطنية انها صورة من التعصب الأعمى ، وعن الجنس انه بضاعة رخيصة تبيعها التقاليد في السوق السوداء . كل ذلك كان لا بد أن ينعكس على الخلجات الوجدانية للانسان الاوروبي والأمريكي ، وأن يظهر في الفن والأدب والموسيقى والمسرح على النحو المتفتت المتفجر المتطاير الذي أشرنا اليه .

● ● ●

وفي عالمنا العربي كنا نلاحظ الترابط بين الوان الفنون طالما كانت نابعة من ذاتنا . ففي بداوة العرب كان فنهم التشكيلي ككل فنون البدو أساسه الزخرفة ، منفذة في مواد خفيفة صالحة للترحال مع الخيام وأصحابها . فكانوا يزينون السيوف والخناجر والرماح ، وكانوا يطرزون ما ينسجونه من صوف أو وبر ، ويزركشون بالعقيق والجزع والأصداف ونحوها تروسهم وبعض ما يصنعون من الجلد أو النحاس أو الفضة . كما كانوا يحبون اقتناء العقود والأقراط والخلاخيل والدمالج والأساور وقوارير الطيب محفوظة في علب من

---

(١٦) Bernard Champigneulle; **L'Inquiétude dans L'Aujourd'hui**; Mercure de France — Paris 1939; p. 19 s.

(١٧) في حوار مسرحية له عنوانها : امفتريون ٣٨ .

(١٨) جان بول سارتر .

العاج لنسائهم . وبالرغم من أنه لم تصلنا نماذج من هذا الفن البدوى الجاهلي ، الا أننا نستطيع أن نتصوره بوضوح ودقة من خلال الشعر العربي المعاصر له ، كما نستطيع أن نتحقق من صحة تصورنا باستقصاء ما يسمى الآن بالفنون الشعبية فى البوادى المنتشرة فى انحاء العالم العربي .

الصور (٦) ، (٧) ، (٨) ، (٩) ، (١٠)

سنجد أن هذا الفن البدوى الزخرفي لم يكن فى اغلب الأحيان يعتمد الا على نسق هندسي فى خطوطه وألوانه وتوزيعه ، يُبهج البصر ، ولا يحمل الا بعض التعبير الرمزى الفولكلورى المهندَس فى ثناياه . فالمثلثات المتعاقبة ترمز غالباً الى الخصب ، بقية من تصور قديم جداً للامومة وقيامها على ثلاث نقط أساسية فى الجسم البشرى هي الثديان والبطن ، النقط التى تنطوى على حمل الأجنة وارضاع الأطفال ، وهي بالتالي أصل الكثرة والنمو والتوالد . والأشكال الدائرية التي تحمل خطوطاً مشبكة أو نقطاً موزعة فى داخلها ، ترمز الى الدروع والتروس ، وتقوم بدور الوقاية من عين الحسود ، أو الحماية من فتكات الجن والشياطين . والأشكال المعينة الممطوطة المدببة الطرفين ، تحوير هندسي لشكل السمكة ، وهي تدل على سعة الرزق الذى يأتي به الغيب ، كما يأتي الصيد الثمين من بين الأمواج . والخطوط المائجة أو المتكسرة تصور الماء بما يتبعه منخضرة المرعى ونعيم الحياة ، الى غير هذه من الرموز والأشكال (١٩) .

لكن المهم أن ذلك كله لا يرتبط بتعبير شخصي عن حالة وجدانية أو صورة لموضوع متكامل . وفى ظل هذه الخلفية الاجتماعية والفكرية يظهر الشعر بأوزانه وقوافيه ، مبنياً هو أيضاً على البيت المستقل الذى يتناسق مع باقي ابيات القصيدة فى شكله قبل كل شيء ، من حيث عدد الحركات والسكنات ، وتواتر النغم وتكراره ، وتماثل القافية واتصالها . هو تعبير أدبي يأخذ نفس الهيئة الزخرفية الموجودةفى الفن البصرى عند البدو . ويجرى فى نفس هذا الفلك الرقص الايقاعي الجماعى ، والموسيقى العربية الشرقية — وحدة متماسكة نابعة من طبيعة القبيلة ، ومن اغوار التراث الفولكلورى ، ومن آفاق الصحراء بما يملؤها من أشكال وأصوات .

أما الآن فان هذه الوحدة — التي رأينا مبلغ تماسكها من قبل ، ورأينا أواصر ارتباطها — تبدو مفككة فى الاتجاهات الفنية للعالم العربي فى حاضره :

فالشعر العربي ظل منذ امرىء القيس الى الآن له نفس الروح ، يسوده — شكلاً وموضوعاً — نفس الناموس الذى كان يوجه القدامى من الشعراء . وعندما حاول بعض المعاصرين من شعرائنا أن يبحثوا عن شيء آخر وقف بهم البحث عند تجارب مرحلية ، فى حسباننا أنها لن ترسى أساساً جديداً للشاعرية العربية ، ولا نمطاً ثابتاً ، ولو الى حين ، يجرى عليه الشعر . لأنها لم تعبأ بالأعماق ، ولم تَرتوِ من العصارة المصفاة الكامنة فى التراث والتاريخ ، وفى أغوار النفسية العربية . فهناك من رأوا أن يكفروا — كفراً جزئياً فقط — **بالخليل بن أحمد** ، وما سنه من قواعد العروض والقافية . وبدأ بذلك بالتزام البحور والغاء القوافي ، وتزعم هذه الحركة فى النصف الأول من هذا القرن شعراء

---

(١٩) Edward, Westermarck; **Survivanees Païennes dans la Civilisation Mahométane;** Payet-Paris 1935.

Arthur Weigall; **Survivanees Païennes Dans le Monde Chrétien;** Payet-Paris 1934.

مدرسة « الديوان » في مصر ، وفي مقدمتهم المرحوم **عبد الرحمن شكري** . ومنهم من شق عليه التفريط في القافية ، فأبقى عليها مع تحوير قليل أو كثير ، وجعل عدوه الألد هو « البحر » ، ولكنه لم يقدر على هدم التفعيلة فأبقى عليها ، على أن تكون واحدة فقط تتكرر ـ هي هي ـ بعدد يختلف قلة وكثرة في كل سطر ، ولا نقول في كل بيت ، حسب حاجة الوجدان عند البارعين منهم ، وحسب التساهيل عند الآخرين . وبدا لغيرهم أن يسيروا الى آخر الشوط ، فقالوا بالوحدة العضوية بين الوجدان ، والصورة ، وآفاق الخيال ، وطاقة التعبير ، وامكانات الموسيقى اللفظية في كل القصيدة ، بصرف النظر عن خضوع ذلك وزناً وقافية لشيء من جذور الشاعرية الشرقية ، ووقف فوج من هؤلاء متطرفاً في أقصى هذا المنقلب ، بينما حاول آخر أن يردهم الى بعض النظام ، ولكنه كان نظاماً مجلوباً من اوروبا ، هو في جوهرة تطبيق لاتجاهات « **كولردج** » ، ومحاكاة الفن « **ايليوت** » واضرابه من شعراء الطليعة الاوروبية .

وفي نفس هذا الوقت تظل الموسيقى مبنية على الزخرفة الهندسية العربية القديمة ، كما نمقها **ابراهيم الموصلي ، وابنه اسحق** ، وقننها الرياضيون ، وعلى رأسهم **الفارابي** ، ثم ثقلها على مر العصور البذخ الفارسي والتركي ، لا تكاد تخرج عن ذلك ، هي والغناء أيضاً . ويجيء الرقص الشرقي مكملاً لهما ، بحيث يكون الهدف الأخير من كل ذلك هو التفريح والتطريب ، دون رغبة مباشرة في تعبير أو تصوير . وليس عبثاً ما رواه مؤرخو **الفارابي** من أنه استطاع بعزف على القانون أن يضحك الناس ثم يبكيهم ثم يدخلهم في نوم عميق ويترك لهم المجلس وينصرف. فان تحريك الوجدانات الوقتية ـ مهما كانت قوية جارفة ـ وهو قمة البراعة في هذه الفنون ، شيء غير التعبير ، الذى هو اضافة معان وقيم وطاقات جديدة محركة للنفس والعقل .

أما المسرح فانه يتقاطر علينا من كل الجهات . بعضه مترجم حرفياً ـ عن **موليير وراسين وشكسبير** وغيرهم من الكلاسيكيين ، وبعضه مقتبس من فصول مسرح الأراجوز أو خيال الظل ، وبعضه غير ذلك ، بحيث يتوالى على خشبات المسارح الرومانسيون ، والواقعيون ، والنفسانيون ، والسرياليون ، والأخلاقيون ، واللاأخلاقيون ، والوجوديون ، والعدميون ، ومن لم يُصنَّفوا بعد في مذهب أو طريقة . ولسنا في هذا نسيج وحدنا ، أو أمة شاذة بين الامم . اذ لو اننا هبطنا اليوم في مدينة من عواصم الفن المسرحي في العالم ، ولتكن باريس مثلاً ، لوجدنا هناك الآثار الكلاسيكية ـ الفرنسية والأجنبية ـ تمثل كل ليلة على مسرح الكوميدى فرانسيز في صالتيه الاوديون ، والباليه رويال ، ووجدنا في نفس الوقت المسارح الأهلية في « البوليفار » و « ومونمارتر » تقدم الألوان الاخرى من القرن التاسع عشر الى أقصى طلائع الثائرين والمتطرفين المعاصرين ، وأمكننا أن نرى الى جانب ذلك عيون الأدب المسرحي اليوناني ، كما تقوم بعض المسارح بتجارب رائدة في الاخراج ، وتطوير هذا الفن ، يتزعمها من ناحية : المسرح القومي الشعبي في « باليه دى شايو » ، ومن ناحية اخرى : مسارح الحبيب ، في « مونبارناس » و « الحي اللاتيني » ، هذا الى مسارح تخصصت في التمثيليات الغنائية ، أو الاوبرا ، أو التمثيليات المرعبة ، التى تعتمد على اخراج ارهابي يمثل البشاعة في أقصى وأقسى صورها . ولكن الفرق بيننا وبين

مدينة كباريس فى هذا الصدد هو فى التخصص والتوزيع ، بحيث يقترن كل مسرح عادة وفى الأغلب ، بلون معين من الأدب المسرحى ، واسلوب محدد فى اخراجه ، وجمهور من المتعودين عليه ، بينما يظل الأمر فى عالمنا العربي موكولاً للمصادفات ، بحيث لا نستطيع أن نقول ان المسرح الفلاني لا يقدم الا كذا وكذا من التمثيليات ، لا يستثنى من ذلك الا القليل مثل مسرح نجيب الريحاني فى القاهرة ، الذى كان على مدى سنين طوال يقدم اللون الذى اشتهر به فى التأليف **الريحاني** نفسه هو وصديقه وشريكه المكمل له ، **بديع خيري** .

والسبب فى تغيب أدنى اتجاه نحو التخصيص والتنظيم من مسرحنا ، هو قلة المسرحيات العالمية المترجمة ترجمة تصلح لخشبة المسرح . والمخرجون العرب هم أول من يكتوى بنيران هذه الأزمة ، اذ يضطرون فى كثير من الأحيان الى كتابة المسرحية من جديد حتى تصلح للاخراج والتمثيل . ومن ناحية اخرى فان انصراف المسرح العربي برمته الآن ، عن المسرحيات المكتوبة بالفصحى ، والاقتصار الذى يكاد يكون تاماً على العامية قد أديا الى ألا نجد مكاناً فى عرفنا المسرحي الحالي لروايات **شوقي** ، أو لترجمات **خليل مطران** عن **شكسبير** ، أو ترجمات **طه حسين** عن **سوفوكليس** . . الخ . وهكذا يصدق هنا المثل الذى يقول ان دنيانا لا يضر بها الفقر بقدر ما يضر بها سوء التوزيع ، وهو المبدأ الذى يجعله المفكرون الاشتراكيون منطلقاً لهم فى الاقتصاد ، وهو فى الفن أيضاً جدير بالاهتمام .

اما ما يقال من أن مسرحنا ، مسرح ناشيء جديد ، فكلام فيه نظر . كان هذا المسرح جديداً وناشئاً منذ فترة تناهز قرناً من الزمان ، أما الآن فقد شب عن الطوق ، اذ أن حياة طولها قرن ، وفى عصر السرعة ، ليست بالعمر القصير . ولا نريد أن نقول ان النُتَف المسرحية المجلوبة من كل مكان ، حتى من عندنا ، يسودها فى الأداء والاخراج والديكور نفس الافتقار الى طابع مميز ناطق بواقعنا .

ان نهضة المسرح فى العالم العربي ، لن تتم الا بتخطيط دقيق يجعل المسرح منافساً جدياً للسينما ، لا ترتاده الخاصة فقط ، وانما يستطيع كل فرد من أفراد الشعب أن يجد ، ويختار ، مسرحه المفضل ، كما يختار المقهى الذى يسهر فيه ، وبشرط ألا يكون ثمن التذكرة مرهقاً لجيبه ، أو أن يكون ما يُقدم فى المسرح متفاوتاً تفاوتاً شديداً فى شكله وموضوعه ، فبهذا يصبح لكل مسرح نوع معين من الزبائن ، وبهذا يسهل على النقاد أن يمارسوا نشاطاً موجّهاً لحركة لو أنها أثّرت الأثر الكامل المرجو منها لتقدم معها الأدب والفن التشكيلي والموسيقى والذوق العام للامة كلها ، بل لأمكن امداد العقل العربي على مستوى الجمهور بكثير من أنوار الوعى الحق ، والحضارة التي تهتم باللباب ولا تغتذى — كما هي الحال الآن — بالنفايات .

ولا يستطيع من يجول فى عالم الفنون أن يصل الى المسرح ثم يتركه دون أن يقف بعض الوقت عند السينما . هذا الفن انتقل الينا من الغرب فى وقت مبكر أيضاً ، فعمره فى مصر الآن اكثر من خمسين سنة . ومع ذلك فان وباء التقليد قد حرمنا من أن نكون فيه طواويس ، وانتهى بنا الى ان نصير غرباناً ، نحجل وننعق بدمامة وقبح ، لا يشذ عن ذلك الا القليل النادر . والسبب فى هذا اننا — مع التسليم بضرورة التقليد — قد أسأنا اختيار النموذج والقدوة . وضعنا نصب أعيننا الفيلم

الأمريكي ، وهو انتاج تجارى يطوف أرجاء العالم ، ومهما يكن تافهاً أو فاشلاً فان اتساع آفاق توزيعه وميادين تسويقه تكفل له تغطية نفقاته وربحاً أكيداً من بعد . وهكذا اقدم المخرجون الأمريكان على الانجازات الضخمة الهائلة التي تتكلف الآلاف ومئات الآلاف ، بل الملايين ، وتقف من ورائهم امكانيات كاملة من الناحية العلمية ، حتى فرض هذا الفيلم الأمريكي نفسه على العالم ، واصبحت دور العرض السينمائي نفسها تحمل فى احيان كثيرة اسماء شركات سينمائية أمريكية : « مترو » ، « برامونت » ، « كولومبيا » ... وحتى « هوليوود » . ولما كنا افقر من حيث المال ، واضيق من حيث دائرة التسويق ، واصغر من حيث الامكانيات الفنية ـ فان تقليدنا لهذا العملاق اظهرنا اشد قماءة . ولو اننا حاولنا أن ندرس الامكانيات التي نجح بها الفيلم الهندى مثلاً فى العالم ، أو الوسائل المتواضعة التي حقق بها كثير من المخرجين الفرنسيين والايطاليين تحفاً فنية رائعة ، ولو اننا أمعنا النظر فى الأساليب التي انتهجها الفيلم البولوني أو الفيلم التشيكوسلوفاكي ليشق طريقه فى حدود رسالته ومقدراته وموارده ، لكان ذلك أقرب الى ما نحتاج اليه ، وكان أيسر مئونة على ممولينا ومخرجينا ، واحبّ الى قلوب جمهورنا ، واقل تعريضاً لنا للسخرية والشماتة . وهذه الكلمة الأخيرة قد ذكرتني فجأة بالعدو ، العدو الاسرائيلي وموقفه من الانتاج السينمائي . انهم هناك ، لنفس الأسباب التي ذكرتها ، من ضعف التمويل وضيق التسويق ، قد آثروا أن يبقوا بعيدين نهائياً عن هذا المضمار الى خمس سنين مضت فحسب . مع علمنا بما يتبجحون به من السبق فى كل شيء . لقد احسوا بأن العصر الذى نعيش فيه يمتاز ضمن ما يمتاز به بالغذاء المحفوظ ، غذاء المعدة على شكل معلبات ومجففات ، وغذاء الفكر على شكل اسطوانات وأشرطة مسجلة ، وبدا لهم أن الفيلم الذى بدأ فى العالم على شكل معلبات مسرحية ، أو غذاء مسرحي محفوظ ، قد ابتعد الآن عن هذه البداية فأصبح مستحضراً « كيماوياً » يجب أن يُوزن تركيبه بدقة حتى لا يكون ساماً ولا تافه الأثر . وأخيراً ، منذ نحو خمسة أعوام ، ظهر الفيلم الأول من اخراجهم . وبالرغم من طبول الدعاية ومزاميرها التي صدحت له مبشرة بمولده ، أو معلنة وجوده ، فانه كان حدثاً لا يقيد فى سجل مفاخرهم ، باعتراف نقاد تل ابيب انفسهم . ومنذ ذلك الحين تظهر افلامهم بكثير من الاستحياء والحشمة نظراً لأنها لم تنجح فى كل مما كانوا يعقدونه عليها من آمال . ولعل مما يجدر تسجيله هنا أن واحداً من ابنائهم الذين تكونوا فى مصر هو الذى تولى الدور الأهم فى تحريك السينما فى اسرائيل ، وهو بلا شك الذى يرجع اليه فضل نقل ما كان قد تزود به من محاسن السينما المصرية وعيوبها الى هناك ، فله منا الشكر على اسهامه فى ضعف السينما الاسرائيلية .

ويأتي الفن التشكيلي فى العالم العربي مفترقاً الى وجهتين :

الاولى قديمة تراثية ، تتجلى فى الصناعات الحرفية الشعبية ، وفى بعض الوان الأداء التشكيلي التقليدى الذى تداولته الجماهير العريضة واخذه الأبناء عن الآباء ، ينفذونه فى الأرياف والأحياء الوطنية بشكل يماثل ما كان عليه منذ القدم .

والثانية حديثة ، متحضرة ، مثقفة . وهي التي تؤمّن القيام عليها مدارس الفنون

الجميلة واكاديمياتها وكلياتها فى العالم العربي، ومن وراء ذلك جمهور خاص من الزبائن والتجار والنقاد ، يكادون يخضعون بشكل أساسي ومستمر لقيادة الغرب .

والفن التشكيلي فى وجهته الثانية ناشيء عن جديد فى العالم العربي . اذ أن الجماهير العربية كانت ـ وما تزال فى كثير من الأنحاء ـ تعيش حياتها اليومية فى قوالب تقاليدها الجمالية والحضارية القديمة فى المسكن ، والملبس ، وما يلزم لذلك من وسائل الزخرفة والتجميل . أى أن الفنون العربية الاسلامية فى السجاد والنسيج وصناعة الأثاث ، وآنية الخزف والفخار والنحاس ، وفى عمارة المساكن الخاصة والمباني العامة ، ظلت مستمرة يصيبها الفقر المترتب على اقتصاد عليل حيناً ، والغنى الناجم عن يسر ورخاء أحياناً ، وتنضح عليها مؤثرات فارسية أو تركية أو أندلسية أو نوبية حسب موقع الاقليم وصلاته البشرية التاريخية ، ولكن يستمر الطابع الاسلامي الذى لا مكان فيه للوحة أو التمثال .

وامتدت يد الاستعمار الاوربي الى الشرق العربي منذ القرن التاسع عشر ، فى جولات متفرقة ، وعلى فترات مختلفة . وجاء السادة الجدد بحضارتهم الغربية ، وبنوا مساكنهم على مفهوم معمارى ثابت فى أذهانهم ، واثثوها حسب الطرز المنتشرة فى اوروبا ، وزخرفوها بما تعودت عيونهم أن تراه منذ النشأة الاولى . وهكذا ظهرت فى الشرق العمارة الحديثة وما يلزمها من النحت والتصوير والزخرفة والفنون الدقيقة . ولما كانت اوربا قد تعودت أن تفكر فى كل شيء من خلال الاستغلال الاقتصادى ، فانها راحت تنشر ذلك بين المواطنين ، ثم تُغريهم بالأخذ بما يلزمه من تغيير الأزياء ، والعدول عن كثير من التقاليد القديمة فى المطعم والمشرب واللهو وقضاء الفراغ . وصادف ذلك عصر السرعة فى المواصلات وقيام حضارة كاملة مبنية على البخار والكهرباء ، وظهور الصحافة وحرصها على متابعة آخر ما تتمخض عنه المدنية الحديثة فى اوربا . بل ان هؤلاء الاوربيين الذين حلوا بالشرق ، مستعمرين ، أو مستغلين ، أو مشاركين بخبرتهم فى دفع المجتمع الى الأمام ، قد خططوا مدناً كاملة أحياناً ، خلقوها على صورتهم .

وهكذا أصبح التمثال القائم فى ميدان عام أو فى حديقة ، والصرح المشيد ليكون داراً للبلدية أو متحفاً أو محطة للمواصلات أو مدرسة أو قصراً للحاكم ، نمطاً جديداً من الانشاء ، كما أن داخل هذه الأبنية أصبح فى كثير من الأحيان معرضاً لطرائف التصوير والزخرفة وسائر الفنون الجميلة . ونشطت فى الوقت نفسه حركة التنقيب عن الآثار والتحف القديمة ، كما كثر من أبناء الوطن العربي من يترددون على اوروبا وأمريكا للتعليم أو السياحة أو العمل . كل تلك الامور أحكمت فصل الفكر الفني التشكيلي المثقف عن التراث ، ووصله بمقاييس الذوق والجمال الغربية . وانتقل من اوربا بعض الفنانين لينزلوا فى رحاب ابناء جلدتهم المقيمين فى الشرق ، يعيشون من ثمرة العمل معهم ولهم ، وبدأ بعض الموهوبين فى الفنون التشكيلية من ابناء العرب يأخذون عن هؤلاء أو يحاكونهم .

كان ذلك فى البداية بطريقة غير منظمة ، ثم انشأ بعض الأجانب فى عواصم شتى من العالم العربي معاهد أهلية لتعليم الفنون الجميلة . وأخيراً ـ فى ١٣ مايو سنة ١٩٠٨ ـ افتتحت مدرسة للفنون الجميلة بالقاهرة ، كان مقرها فى درب الجماميز ، غير بعيد من

قصر عابدين . كان كل أساتذة هذه المدرسة من الأوربيين ، فرنسيين أو طليان . وفي أواخر سنة ١٩٠٩ افتتح المعرض الأول لأعمال طلبة الفنون الجميلة في قاعة بشارع شريف بالقاهرة . وكان من بين المبرزين من تلاميذ المدرسة المثال محمود مختار ، والرسام محمد حسن . وكان الأساتذة في هذه المدرسة يصرون على رفض أي عمل فني لا يلتزم القواعد المقررة في الفن الأكاديمي الاوروبي ، الذي كان في هذا الوقت يعتمد على الأداء الفوتوغرافي الدقيق للأشياء دون أدنى تصرف، وقد زاده ضعفاً كون أساتذة هذه المدرسة أنفسهم من غير الرواد والأئمة في الفن الأوروبي ذاته . ولاتمام ربط الفنان العربي بالنمط الغربي في الفن التشكيلي ، كان المبرزون من طلبة هذه المدرسة يرسلون جميعاً الى اوروبا ـ فرنسا أو ايطاليا ـ للتخصص ولاستكمال التكوين الفني . ومع سيادة العالم الغربي على مخلفات الدولة العثمانية بعد سقوطها في الحرب العالمية الاولى ، احكم ربط الذوق الجمالي في الفنون في كل الشرق العربي بالاتجاهات الغربية في الفن . لكن كانت بداية ذلك تقليداً اعمى ، لا يرتبط كثيراً بظروف هذا المجتمع العربي ، ولا حتى بأحوال الطبيعة الجغرافية فيه فضلاً عن التاريخ .

وما يقال عن بداية الفن التشكيلي في مصر يصدق على غيرها من البلاد العربية على نحو ينقص أو يزيد . فرسام لبنان الكبير المرحوم **قيصر الجميّل** هو أيضاً ثمرة تكوين ودراسة اوروبية بحتة، وكذلك الأمر في الفنانين الذين ظهروا في المغرب العربي أو سوريا أو فلسطين العربية أو السودان أو العراق . ولكن، انصافاً لهؤلاء جميعاً ، نقول أن القرون الطويلة التي فصلت بين الفن التشكيلي المعاصر وبين الفنون الجميلة الأصيلة في العالم العربي كانت السبب الأساسي في أن يضطر الفنان العربي الحديث الى أن ينهل من المنبع الجاري أمامه ، لا سيما أن الوعي الفني على مستوى الجماهير لم يكن موجوداً على الاطلاق ، وكان الفنان محتاجاً ، لكي يعيش من فنه ، الى احترام ذوق زبائنه ، وتقدير مطالبهم ، والسعي فيما يرضيهم ، وكان هؤلاء اما من الأجانب المقيمين في الشرق العربي ، واما من طبقة معينة تجري في فلكهم وتعيش على طريقتهم .

ولا يمكننا هنا أن نغفل أن هذه القرون الطويلة من السبات العميق ، والغفلة عن أمور الفن قد تتابعت في الوقت الذي كان فيه الفنان الأوروبي يحاول أن يستكشف أو يبتكر وسائل تكنولوجية جديدة في المواد التي يستعملها في انتاجه الفني . فالعمارة الأوربية قد شهدت البناء قديماً بالحجر المنحوت المصقول المبني على مخطط تقوم فيه الحيطان والجدران مستقيمة راسية ، ثم تغطيها سقوف مسطّحة أو مسنّمة ، كما هي الحال في الأبنية اليونانية والرومانية ، والمباني المسيحية البدائية ، أو تتوجها قباب مكورة دائرية في الطراز البيزنطي والقبطي . ثم لجأ المهندس في العصر الرومي باوروبا الغربية الى استغلال العقود المقوسة ، تلتحم بها الجدران من أعلى فتكون هي أساس السقوف ، ومنتهى الأعمدة والدعائم . ثم شهدنا بعد ذلك عمارة في اوروبا الغربية أساسها العقد المدبّب ، أو القوس المركّب ، لأن خبراء فن البناء قد لاحظوا أن هذ النوع من العقود والأقواس والأقبية أقوى على حمل الأثقال ، وأمتن ، وهو بهذه المثابة اقدر على اعطائهم الفرصة للتخفيف من مواد البناء بالنسبة لحجم الفراغ الذي ينتفع به ، وهكذا ظهرت العمارة القوطية بارتفاعاتها الشامخة ، وفتحاتها الواسعة التي تزينها شبابيك الزجاج

الملون المعشق ، وابهائها الفخمة المنبسطة بين دعائم معمارية رائعة الجمال . وكان كل ذلك : من داخله وخارجه ، يزدان بالتماثيل العجيبة الشأن التي يندر أن نعرف اسم واحد من الفنانين الذين أبدعوها . كانت العمارة القوطية صورة فخمة للمعتقد المسيحي الكاثوليكي بما اقترن به فى اوروبا الغربية من أريج الفولكلور وأثر التراث الشعبي . فالكاتدرائية القوطية صورة لما يتخيله المسيحي الأوروبي فى العصور الوسطى عن الكون والله والدنيا والآخرة والعالم المنظور والآخر غير المنظور ، بما يتقلب فى رحابه من الملائكة والشياطين والوحوش الخرافية وألوان الثواب والعقاب ، ثم اننا نلحظ من الناحية التكنولوجية الخاصة بمواد البناء أن هذا الطراز عندما انتقل الى شمال اوروبا (السويد ، والنرويج ، والدانيمارك ، واسكتلندة) كان الذين ينفذونه مهندسين ممن اخذوا الصنعة أبا عن جد فى بناء السفن ، ولذلك كثر اعراضهم عن الحجر وتنفيذ هذا المعمار بالخشب ، وساعدهم على ذلك انتشار الغابات فى بلادهم ووفرة الأخشاب الضخمة الصلبة المتماسكة الألياف ، من فصائل البطم والسنديان والزان والسَرْو والشربين ونحوها . ومعبدايةعصر النهضة الاوروبية ـ فى القرن الخامس عشر ـ يظهر التوسع فى استعمال الطوب الأحمر والقرميد ، وتختفي العقود والأقبية لتعود مكانها الأسقف المسطحة أو المسنمة . ثم تشق العمارة فى القرن التاسع عشر طريقاً آخر عندما ترقى صناعات الحديد والفولاذ ، اذ تبدأ العمارة المعدنية التي يعتبر « برج ايفل » فى باريس الانموذج المتضمن لكل قواعدها واسرارها وخفاياها .

ومنذ ذلك الوقت انتشرت هذه العمارة المعدنية فى بناء السفن والجسور والقناطر والمحطات والمخازن ثم قطارات السكة الحديدية والسيارات والطائرات والصواريخ وسفن الفضاء . ومن العمارة المعدنية انبثق اتجاه آخر فرض نفسه فى جميع أنحاء العالم هو البناء بالاسمنت المسلح ، وهو فى جوهره عمارة معدنية يخف فيها استعمال الحديد ، ليكون هذا الحديد مقوياً لأعمدة من مركبات من مواد البناء أساسها مسحوق الاسمنت الصناعي ، يضاف اليه بنسب معلومة مدروسة الرمل وحصباء الظِّر (الظلط) والجبس أحياناً . وكانت تلك الطريقة عودة الى البناء القائم من كتلة واحدة متماسكة مصبوبة فى قالب ، وعدولاً عن الطريقة التقليدية فى البناء ، وهي وضع الحجر على الحجر ، أو المدماك على المدماك ، والصاق ذلك بالملاط ، فهذه الطريقة اصبحت لا تستعمل فى عمارة الاسمنت المسلح الا لأغراض ثانوية هي اقامة الحواجز والفواصل المختلفة التي ينقسم بها المبنى الى اجزاء . كذلك اختفى استعمال الخشب نهائياً من هذه العمارة فيما عدا الشبابيك والأبواب ، بل ان هذه قد أصبحت تصنع كثيراً من المعادن الخفيفة والزجاج المقاوم للكسر .

وفى النحت والتصوير ظهرت العجائن الصناعية لصب التماثيل وتلوين اللوحات ، كما انتشرت المصانع التي تنتج الأدوات والمواد التي يستعملها الفنان من ازاميل واقلام ومساطر وَرِيَش وسكاكين وغيرها . وفى عالم الزخرفة والديكور فتح التوسع فى انتاج « البلاستيك » ومختلف انواع اللدائن النباتية والحيوانية والبترولية ميادين وامكانيات تكاد تكون لا نهائية . هذا ولا ننسى أن التصوير الملون بدأ فى عصر النهضة مقتصراً على العجائن اللونية المائية المقواة بالصمغ أو البيض أو بعض

المواد الكيماوية الاخرى ، وهذا التلوين هو المعروف عند أرباب الفن باسم « التمپرا » . ولكن ما لبث أن جاء ــ في عصر النهضة نفسه ، وفي غضون القرن الخامس عشر ــ الأخوان **« ڤان آيك »** ، جان وهو برخت ، من هولندا للاستفادة من فناني ايطاليا الذين كانت لهم الصدارة والقيادة في ذاك الوقت ، ويبدو أنهما وجدا محاولات لاستخدام الزيوت في الدهانات الحائطية يرجع بعضها الى عصور قديمة . فحاولا ابتكار ألوان يمكن استخدامها في التصوير ، أساسها الزيت لا الماء . وكانت المشكلة القائمة أمامهما هي التوصل الى زيت قابل للجفاف ، وقد وجدا ما ينشدانه في زيت بذر الكتان المغلي . ولما كانت المحاولات القديمة السابقة انما تعتمد على زيت الجوز أو الخشخاش النيىء وكانت نتائجها أقل جودة من الرسم بزيت بذر الكتان ، فقد انتهى الأمر الى اعتبار هذين الأخوين الهولنديين هما المخترعين للتصوير بالزيت .

كذلك كانت العادة قديماً تجرى علىأن يكون التصوير ثابتاً على الحيطان أو السقوف ، وكان الفنان يصمم اللوحة مدخلاً في حسابه المنبع الذى تستقبل منه الضوء ، والفرض الذى تستعمل من أجله القاعة أو الحجرة التي توجد فيها ، ونوع الناس الذين يرتادونها . ولكن تغيرت الحال عندما ظهرت اللوحة المتنقلة ، أى المرسومة علىمسطح سهل الحمل ، لا علاقة له بالمباني ، يمكن تعليقه بمسمار في اى مكان . هذا الاعتبار أيضاً أثر على اسلوب التصوير ، وجعل نظرة الفنان للوحته لا تتعلق بمصدر النور الذى سترى فيه ، ولا المكان الذى ستعرض به . وجاء اختراع التصوير الضوئي الآلي بالكاميرا (التصوير الفوتوغرافي) فهاجم الفنانَ المصور في مصدر رزقه الأول ، وهو تصوير الأشخاص ، بل هاجمه في كل ميدان . وكان على هذا الفنان أن يُعمل قريحتهفي استنباط اساليب اخرىفي التصوير والتلوين لا تستطيعها الكاميرا ، وهكذا تفجرت الثورة الفنية الكبرى التي بدأت بالمدرسة التأثرية ، او الانطباعية ، على يد الرسام الفرنسي **« مونيه »** سنة ١٨٧٢ ، عندما عرضاولى لوحاته على هذا الاسلوب ، واسمها « انطباع ــ شروق الشمس » . وتلتها أو عاصرتها مدارس اخر كالواقعية الجديدة التي قامت ، في أواسط القرن التاسع عشر على يد الفرنسي **« جوستاف كوربيه »** والتكعيبية التي قامت في أوائل القرن العشرين وكانت الخطوة الاولى نحو الفن التجريدى ، وهي مدرسة باريسية تزعمها في بدايتها **بيكاسو وجورج براك** . وقد عاصرت هذه المدرسة مدرسة ثائرة اخرى اطلق على فنانيها اسم الوحوش ، وهم **« ماتيس »** و **« ماركيه »** و **« دران »** و **« فلامنك »** و **« رووه »** و **« مانجان »** .. الخ . وعاصرتها السوريالية التي تزعمها **سلڤادور دالي وپول كلى واندريه برتون وتانجىودى كيريكو** ، وانضماليها الفنان المتجدد أبداً **بيكاسو** . (الصورة رقم ١١)

وليس هنا مجال حصر كل ما تلا ذلك من مدارسفنية اوروبية معاصرة ،ولا الحديث عما أحدثته في عالم الفن من آثار ، ولكننا كنا نريد أن نقدم صورة للتطور الساخن الى درجة الغليان في أكثر الأحيان ، الذى سار عليه الفن التشكيلي الاوروبي في فترة السبات العربية ، لكي يتضح من ذلك أن الفنان العربي عندما شدته اليقظة الحديثة نحو استعمال الفن اداة للتعبير لا للتجميل ، وجد لغته العتيقة في هذا المضمار لا تسعفه ، واضطر ــ وهذا أمر

طبيعي ـ الى أن يتعلم اللغة الجديدة ، لغة الريشة والازميل والمسطرة والقلم فى أبعد ما وصلت اليه فى الغرب .

•••

والآن وقد أحكم الفنان استخدام هذه اللغة الجديدة ، نجده ـ وهذا أمر طبيعي أيضاً ـ قد شعر بالحاجة الى أن يخلق لنفسه هو تعبيره الشخصي ، المستمد من بيئته وظروفه ونضاله وتراثه ، وكان من أوائل من حاولوا ذلك فى التصوير الاستاذان المرحومان **محمد ناجي ومحمود سعيد** ، وفى النحت زميلاهما **محمود مختار وأحمد عثمان** الذى فقدناه منذ أشهر قلائل . فقد استمد هؤلاء الرواد الكبار الوحى من خلال الحياة الشعبية المصرية منظوراً اليها من خلال قوانين نضجت فى ظل الفراعنة وتطورت بلمسات من الذوق القبطى والاسلامى وتجاوبت مع أصداء عالمية منطلقة من عصرنا الحديث وجالت فى مجالات تلفها المأثورات الاسطورية السحيقة . ونستطيع أن نقول ان فناً تشكيلياً عربياً قد شهد بعثاً جديداً على أيديهم يرعاه من بعدهم أساتذة ما زلنا نعقد عليهم أكبر الآمال . (الصورة رقم ١٢)

ومع ذلك فاننا نعود الى القول بأن النهضة الفنية فى العالم العربي تتطلب تخطيطاً يبدو لنا أنه يجب أن يضع فى اعتباره أولاً وقبل كل شيء هذه العناصر الجوهرية الأساسية :

أولاً : أن يتم التنسيق المحكم بين فنون الأدب والفنون السمعية والتشكيلية ، بحيث يختفى التفاوت الرهيب فى المواقف والمراحل القائم بينها الآن ، لتكوّن جبهة متسقة تستقبل تيارات الحياة المعاصرة بنفس الحساسية ، وتنظر اليها من نفس الزاوية ، وتتعامل معها بنفس الاسلوب . فهذا التعاون بين الفنون هو كما أسلفنا أساس الأصالة المرجوة للفن ، وهو من بعد جواز المرور اللازم له حتى يتخذ لنفسه حق المواطنة فى صميم الشعب العربي وحق المعايشة للانسانية المعاصرة .

ثانيا : أن يكون فى عالمنا العربي المعاصر نقد فني مبني على المعطيات الثقافية المميزة للعقلية العربية ، وأن يتخطى النقاد مرحلة تنميق الكلام ، **وتدبيج العبارات** التي ينطلقون فيها من فكرة مسبقة تجرهم الى المدح أو القدح ، دون العناية بالتحليل الواضح ، السمح ، الواعي ، الذى يستخدم حصيلة ثقافية غنية ، تتخطى الانطباعات العابرة الى وضع المبادىء والاسس ، واطلاق الأحكام العادلة الرصينة ، واعطاء ما لقيصر وما لله لله دون أن يقيموا وزناً للحفاوة التي تغدق عليهم فى افتتاح المعارض أو عند زيارة الفنانين ، ودون أن ينساقوا وراء أبواق دعائية تجارية أو عقائدية أو صحفية مشبوهة .

ثالثا : أن تنشط حركة للتوعية الفنية والأدبية والموسيقية ، **مخططة منظمة** ، مبنية على تمكين الجماهير العربية العريضة من التجارب مع فنها القومي ومن تذوق فنون الانسانية . ولا بد ان يبدأ هذا من المدرسة . فمثلاً فيما يتصل بتذوق الفن التشكيلي ينبغي ان تكون المدرسة مزدانة بنسخ من عيون الفن القديم والحديث فى الوطن العربي . كما يستحسن أن تكون هناك زيارات منظمة لمتاحف الآثار والفنون منذ المدرسة الابتدائية ، يصحب فيها المعلم تلاميذه الى المتحف فى بعض دروس التاريخ والحضارة ، أو فى بعض دروس

الرسم والتذوق الفنى ، فيشرح لهم تاريخياً وتكنولوجياً وفكرياً أبرز الملامح المميزة لما تقع عليه عيونهم من تحف وآثار . كذلك يجب أن تخصص الاذاعات العربية حلقات لنشر التذوق الأدبي والموسيقى والتشكيلي لدى المستمعين ، لكن بطريقة سهلة الهضم محببة الى النفوس ، وثيقة الصلة بالواقع العملي للسواد الأعظم من الامة العربية فى اشغالها ولوازم حياتها ومقتضيات الفكر لديها . وأن تكون الاذاعة المرئية (التلفزيون) الوسيلة الاولى عند تطبيق هذه المحاولة فى ميدان الفنون المسرحية والتشكيلية . كذلك ينبغي أن تخرج الصحافة من قوقعة الطرائف والشذرات وحديث المجتمعات الى نقد منهجي وجذرى مستمر لكل ما يستحق ذلك من المبتكرات العربية اولاً والعالمية من بعد ، فى الآثار والفنون التشكيلية **والموسيقى** والغناء والمسرح والسينما .

●●●

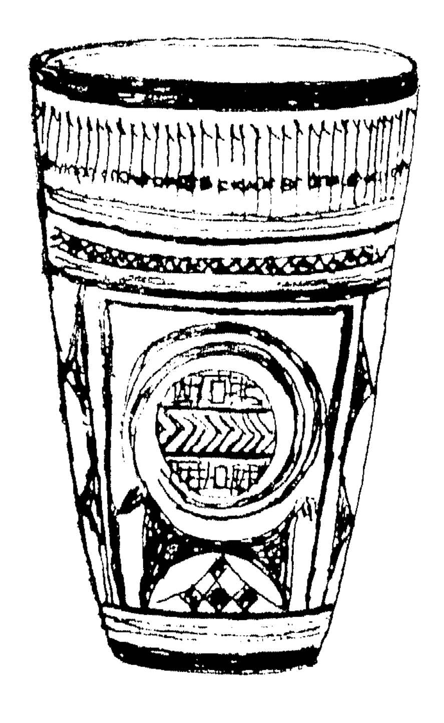
(صورة رقم ١٣)

وبعد فان حديث الفن فى العالم العربي ليحلو ، وتحلو الاطالة فيه . ولكن الفن ككل أثر من آثار النشاط الانساني الأصيل لا يستفيد فائدة أكبر من تلك التي يجنيها من النقاش واصطكاك القرائح وتركيز الأعين والآذان والعقول على أعمال متبلورة موجودة بالفعل ، وانما أردنا بهذهالجولة السريعة أن نفتحالطريق الى ذلك ، وأن ندعو الى هذه المائدة الفنية كلَّ من اعتدل مزاجه ورهف ذوقه وحسنت نيته فى خدمة الجمال .

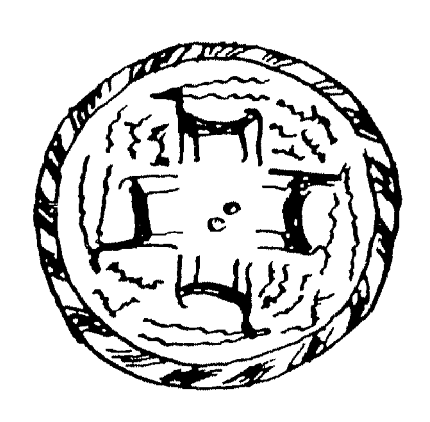
★★★



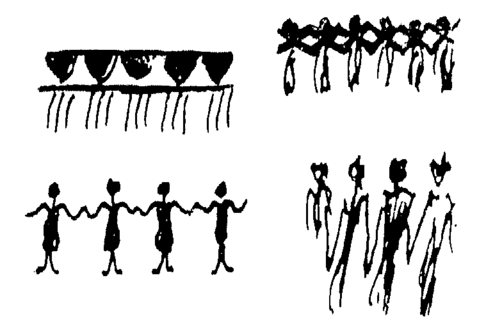
شكل ١ انطوان ڤاتو ـ امرأة مسكري



شكل ٦ كوب من الخزف من ايران (الالف الرابع ق.م)
ويبدو في زخرفته عالم كامل من الرموز الداخلة في
نظام هندسي



شكل ٧ صحن من تل حسونة بالعراق
(الالف الرابع ق ـ م)



شكل ٨ راقصات المعبد في تحريرات زخرفية مختلفة
(سامرا ـ الالف الرابع ق.م)



شكل ٣



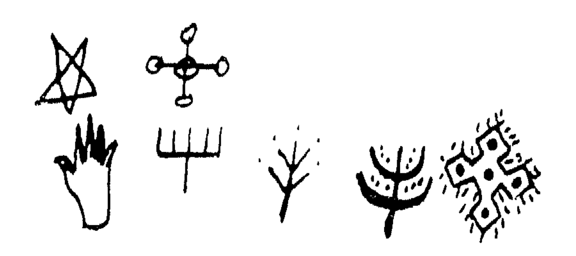
شكل ٤



شكل (٥)   فان جوخ ـ أزهار



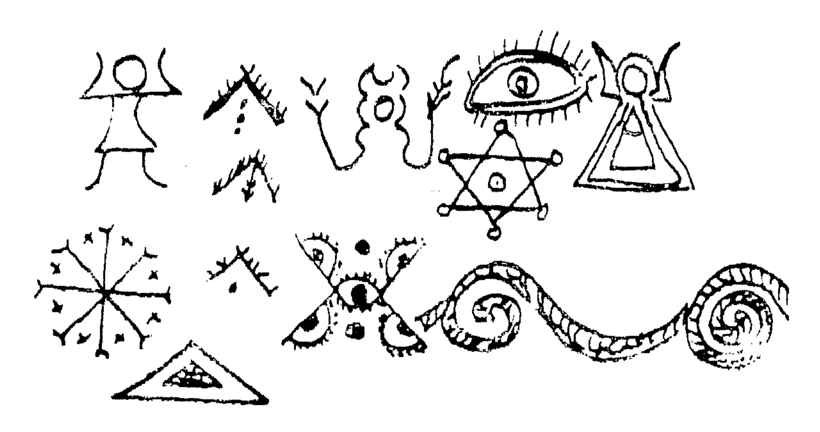
شكل ٢ بول سيزان ـ طبيعة صامتة



شكل ٩ من حلى البدو المعاصرين ونقوشهم الزخرفية



شكل ١١ پابلو بيكاسو ـ التواليت



شكل ١٠ زخرفات بدوية اسلامية معاصرة



شكل ١٢ السد العالي ـ محمد عويس
استاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية



شكل ١٣ اسماعيل شموط وصورة من حياة اللاجئين
الفلسطينيين في احد المخيمات

ريتشارد ڤاجنر
بين العاطفة والعبقرية

ثروت عكاشة *

لم يشهد العالم موسيقياً خلّف ظهوره دوياً كذلك الذى خلّفه ظهور الموسيقى العبقرى الألمانى ((**ريتشارد ڤاجنر**)) . فمنذ تفتح شبابه توهّج فى أعماقه احساس بأنه نبى يحمل رسالة الارتقاء بالموسيقى حتى تبلغ بتأثيرها أعماق النفس البشرية .

ولم يتوقف طموح ڤاجنر عند حدود التأليف الموسيقى ، ولكنه تعداه الى الكتابة يشغل بها عقول المثقفين وعشاق الفنون فى عصره بمؤلفات بلغ مجموع صفحاتها أربعة آلاف وخمسمائة موزعة بين عشرة مجلدات ، بشرت بفن جديد يتألق فى عالم انسانى جديد يغدو فيه الفن بمثابة الروح للجسد ، ذلك أنه كان يحلم باعادة تكوين الانسان وجدانياً عن طريق فن انساني جديد .

وكان المسرح هو البوتقة التي رأى ڤاجنر أن يصهر فيها فنه .. بوتقة تتلاقى فيها الفنون جميعها متشابكة متكاملة ، تشكّل فيما بينها

* دكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة ومساعد رئيس الجمهورية للشئون الفنية سابقا بجمهورية مصر العربية . له اهتمامات واسعة بالفن ، ويقوم الآن باصدار موسوعة عن الفن التشكيلي بعنوان ((العين تسمع والاذن ترى)) .

فناً واحداً متعدد الجوانب ، يحتضن الموسيقى والدراما والفنون التشكيلية والرقص والشعر. واطلق على هذا الفن الجديد الشامل اسم « الدراما الموسيقية » . ولم يقدم لها نماذج رائعة فحسب ، بل شيد لها مسرحاً خاصاً تتجلى من خلاله في أروع صورة ، وحدد طريقة اخراج الدراما الموسيقية على خشبته . وقد استثار ڤاجنر في الشعب الألماني احساسه القومي ليجمعه حول هذا الفن الحديث النابض بالشاعرية سواء في موضوعه الدرامي او موسيقاه او مناظره او ملابسه وديكوره واضاءته .

كان ڤاجنر طاقة لا تعرف الكلل ، لا حدود لثقته في نفسه ، طاف بالعالم وأثقل نفسه بالديون ناشراً موسيقاه ، لافتاً الأنظار الى رسالته التي لم يتخل يوماً عن احساسه بمسئولية حملها .

وقد أدخل ڤاجنر تغييرات جوهرية في اسس الدراما وتغييرات جذرية في تشكيل الموسيقى المسرحية ، واستحدث طريقتين ارتبطتا باسمه حتى اليوم وهما طريقة « اللحن الدال » و « اللحن المستمر » ، ونقل الموسيقى السيمفونية الى الاوبرا التي طورها وأخرج منها نموذجاً جديداً هو « دراماه » الموسيقية .

ولم تلبث موسيقى ڤاجنر أن استقطبت العشاق واصبحت مدرسة فنية هامة ، وتسلطت عبقرية صاحبها على الحياة الفكرية والفنية في جميع أنحاء اوروبا ، ونظر الكثيرون الى فنه على انه « فن المستقبل » ، والى نظريته عن وحدة الفنون على أنها القانون المطلق للفن ، وأصبح فن ڤاجنر نموذجاً يحتذى ، غير أنه تأكد فيما بعد استحالة محاكاته .

وحفلت درامات ڤاجنر الموسيقية بسحر لا يقاوم ، فمن موسيقى رفيعة تقوم على اشتقاق الألحان أحدها من الآخر الى بناء التفاعلات الموسيقية الهامة ، ثم اشتراك الاوركسترا مع الغناء وقيامه وحده بدور رئيسي في التصوير الموسيقي الرائع. بالاضافة الى ارتكاز هذه الدرامات على الأساطير التي تمثل أروع تراث الفكر الانساني وطفولة البشرية ، والتي حمّلها ڤاجنر بمعان معاصرة ، فلم يعد المشاهد يرى فيها ماضيه وحده بل وحاضره ، وأصبحت متعة الخيال والعقل معاً .

ومع ذلك فقد جابه فن ڤاجنر معارضة عنيدة من أعداء قساة لم ينتقدوا موسيقاه ونظرياته في الفن فحسب بل تناولوا حياته الشخصية بالتجريح ، وما أكثر ما امتلأت به حياته من مآخذ .

كان ڤاجنر شخصية مغامرة عنيدة تمور نفسه بالزهو والغرور والثقة المفرطة ، يؤمن أن عبقريته تفرض على الآخرين أن يحيطوه بالرعاية البالغة حتى يفرغ بكل جهده الى ابداعه الأدبي والفني الذي اعتقد أنه ضرورة لا غنى عنها للبشر تذكي فيهم عشق الحرية وتدفعهم الى الارتقاء .

وما أشبه ما ابتدعه ڤاجنر في عالم الدراما والموسيقى من ثورة بما أثاره هيجل بأفكاره في عالم الفلسفة . ومن أجل ذلك بات ڤاجنر من المعالم البارزة في تاريخ الفن ، وظلت موسيقاه ينبوع متعة تستروح الى جانبه النفوس المجهدة وترتوي منه القلوب الظمأى ، وترتفع في ظلاله الأرواح لتحلق في عالم اسطوري تتخطى حدود الزمان والمكان .

واذا كان حفيده ڤيلاند ڤاجنر قد رأى أن موسيقى جده تقطر حساً وشهوة وأنها لذلك تجتذب متطرفي الفكر والعشاق الملهوفين الذين يرون الجنس متمثلاً في شخصيات ڤاجنر اللامعة من الرجال والنساء ، وأن الحسيّة

النابضة فى موسيقاه هى التى تدفع مستمعيها الى حالة من الحماس الجامح ، فمن العسير أن ننسى أن ظهور ڤاجنر قد اجتذب حوله عدداً من أشهر الموسيقيين والشعراء فى اوروبا، من بينهم مجموعة من الفنانين الفرنسيين أمثال بودلير وچيرار دنرڤال وشانفلورى وتيوفيل جوتييه وليون ليروا ، وقام هؤلاء واولئك بتبنى قضية ڤاجنر والدفاع عنها ، وتبلورت هذه الحركة فى ظهور **« المجلة الڤاجنرية »** التى اكدت ارتباط الأدب الفرنسي بثورة ڤاجنر الفنية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . وتأثرت المدرسة « الطبيعية » التى ضمت اميل زولا واتباعه بڤاجنر ، كما تأثرت بعدها « المدرسة الرمزية » . وقيل ان زولا قد نقل الى فن القصة طريقة « اللحن الدال » التى كان يطبقها ڤاجنر فى الموسيقى .

ومع بداية الربع الأخير من القرن التاسع عشر لم يكن هناك بين مؤلفى الموسيقى من يرفض استخدام طريقة اشتقاق الألحان بتكرار « اللحن الدال » ، ولم يعد هناك من يفضل تقسيم الاوبرا الى أجزاء منفصلة عن « اللحن المستمر » ، فى الدراما الغنائية .

وأثرت موسيقى ڤاجنر فى موسيقيى عصره حتى أعلامهم من أمثال « ڤردى » الذى حرص مع تأثره على أن يحتفظ بطابعه القومى الخاص، فان ثمار الفكر كثمار الأرض تدين بجزء من مذاقها للتربة التى انبثقت منها جذورها واستمدت منها الغذاء . ولا شك أن أصالة ڤاجنر وارتباطه بتربته كانا أحد أسباب عالميته . وقد احتضنت كل النظم السياسية التى تعاقبت على الرايخ الألماني اسم ڤاجنر : فقال عنه النازيون انه اشتراكي وطني ، وادعى الألمان الشرقيون أنه رجلهم لأنه ولد فى « ليپزج » ، وفسر برنارد شو رباعيته الشهيرة تفسيراً اشتراكياً مليئاً بالجاذبية والاقناع . هكذا حلقت روح ڤاجنر فوق البشر جميعاً لعالمية فكره مع أصالته القومية .

وفى هذا المقال سوف نرافق رحلة حياة هذا العملاق الألماني ، فى طفولته وصباه ، وفى رحلة كفاحه الفني من أجل نشر موسيقاه ، نشهد حماقاته ، ونستمتع بابداعه ، ونتعرف في لمحة خاطفة على أفكاره ونظرياته . ذلك أن من حق فاجنر ــ وهو واحد ممن أثروا الموسيقى العالمية ــ أن تعرف الأجيال المتعاقبة دوره فى تاريخ الفكر البشرى كى يقدموا له ماهو جدير به من تكريم . فلتكن هذه الصفحات تحية لأحد أصحاب الفضل على فن الموسيقى العظيم .

تحية لريتشارد ڤاجنر .

★ ★ ★

(١)

طفولة فى مهد الفن

من نافذة بيت متواضع يسمى « البيت الأحمر الأبيض » يشمخ فى مواجهته تمثال أسد حجرى ، وقفت امرأة نحيلة فى الرابعة والثلاثين تتطلع راعشة الى موكب الامبراطور نابليون وهو يخترق شوارع ليپزج فى طريق عودته الى فرنسا فى ١٩ اكتوبر عام ١٨١٣ . وتوردت وجنتا المرأة وعصفت الفرحة بين جنبيها وهى تشهد الجلاء عن المانيا وتستمتع بلحظات الحرية الاولى بعد أيام من القلق والرعب والمأساة ، ما زالت ذكرى طلقات مدافعها المحمومة تعصف فى آذانها . وسحبت طرفها عن الأطلال التى خلفها التخريب والحريق حواليها وسرحت بأفكارها الى زوجها فردريك ڤاجنر رجل الشرطة الذى لم يعد من عمله بعد ، وانحنت على طفلها الرضيع ريتشارد الذى بلغ شهره الخامس وهو يغفو عاقداً ذراعيه على صدره فى وداعة . ولد ريتشارد فى ٢٢ مايو عام ١٨١٣ وسط طلقات مدافع « معركة الامم » ، ولم يكد يبلغ شهره السادس

حتى كان والده فردريك قد أغمض عينيه الى الأبد ، اثر اصابته بالتيفوس الذى اجتاح المدينة ولم تعنه أعوامه الأربعة الأربعون على المقاومة ، مخلفاً وراءه اسرته ـ المكونة من زوجته واولاده السبعة يصغرهم جميعاً ريتشارد ويكبرهم البرت الذى بلغ الرابعة عشرة من عمره ـ فى مهب الريح بلامعين .

وكان فردريك ڤاجنر مرهف الحس يعشق المسرح ويتردد عليه فى رفقة صديق فنان يعمل بالتصوير والتمثيل معاً هو « لودڤيج جيير » خلال اثنى عشر عاماً متتابعة ، وكان صديقاً حميماً يتصرف فى منزل صديقه تصرف رب الدار ، ويعشقه الأولاد الصغار حين يشاركهم اللعب فيشيع بينهم ـ وهو الممثل الموهوب ـ جواً من المرح المحبب اليهم .

وتلفت الصديق لودڤيج جيير فى أسى الى ابناء صديقه الفقير بعد رحيله والى امهم المكدودة القسمات « يوهانا روزين پيتز » . وفى لحظة من لحظات الوفاء الانساني الصادق قرر أن يربط مصيره بمصيرهم ، ولم تمض سوى شهور ثمانية حتى أصبح لودڤيج جيير زوجاً ليوهانا وأباً لصغارها الثمانية .

ولم يكد ريتشارد يشب عن الطوق حتى التصق بلودڤيج ، يرافقه اينما حلّ ويناديه بقوله « أبتاه » ، وهو ما اثار الظنون حول نسبه واطلق حوله الشائعات . ايكون ريتشارد ابن أبيه ڤاجنر الذى حمل اسمه فى شهادة الميلاد أم ابن صديق الاسرة الذى اصبح زوجاً لامه بعد مولده بأكثر من عام ؟ وقد استحال القطع براى فى هذه المسألة ، وبقيت سحابة معلقة على طفولة ريتشارد دون امل فى أن تتبدد . وكيف لنا أن نتبين حقيقة نسب ذلك الصبى وليس فى ملامحه ما يوحي بشبه بوالديه ، غير أن الصفات والمواهب ليست مما يرثه الأبناء عن الآباء دائماً . والغريب أن ريتشارد ڤاجنر قد نسب نفسه الى لودڤيج جيير يوماً يدون تاريخ حياته ، لولا أن زوجته كوزيما لفتت نظره الى أن فى ذلك تعريضاً بشرف امه التي أنجبته فى حياة أبيه .

وعلى أية حال فان ارتباط لودڤيج جيير بهذه الاسرة كان بداية لتغيير حاسم فى مقدراتها . فقد كان جيير كاتباً وشاعراً مولعاً بالمسرح مجنوناً به ، جعل من بيته ندوة للممثلين والمفنين ، واصطحب ابناء زوجته صغاراً لمشاهدة المسرحيات التراجيدية والكوميدية حتى هاموا جميعاً بالمسرح هيام « أبيهم » الجديد به ، وخاصة ريتشارد الذى وجد فى عالم المسرح السحرى ما يفضل عالم البيت والمدرسة . ولم يكن ريتشارد يرضى بأن يذهب الى سريره الا بعد أن يتسلل الى الحجرة التى يجتمع فيها أصدقاء جيير من الممثلين والادباء والنقاد يربتون على كتفيه ويتحسسون وجناته ويفرقونه بكلمات الحب والتشجيع . وكأنما كان الصبى يحس أن هذه المجموعة المتميزة هى التى سوف يختار من بينها أصدقاءه وزملاءه وأنصاره يوم يشتد عوده وينخرط بدوره فى الحقل الفنى . وأن يكون الصبى قد حدس ذلك فان حدسه لم يخب .

شهد رتيشارد ثلاثاً من اخواته يتسلقن خشبة المسرح وينتزعن التصفيق من المشاهدين . ارتقت « روزالينا » خشبة المسرح وهى فى السادسة عشرة من عمرها ، وظهرت « لويزه » على المسرح فى دور غنائي نالت عليه جائزة اولى وهى فى الثانية عشرة من عمرها . ولم تكن « كلارا » قد أتمت الثالثة عشرة يوم مثلت دوراً فى مسرحية « بيت لحم » التى كتبها لودڤيج جيير .

هكذا جاء جيير الى بيت ڤاجنر فحوّله الى منتدى فنى ، وغرس فى الأبناء حب المسرح والشعر والتصوير ، وقادهم الى النجاح ، فقد كانوا شغله الشاغل حتى خلال رحلاته لرسم لوحات الملوك والامراء الذين كانوا

يتعقبونه بالرجاء والالحاح لشهرته التى ذاعت حين صور ملك باڤاريا وملكة ساكسونيا .

لم يظهر ڤاجنر مع ذلك موهبة تميزه عن زملائه وقتئذ،ولم تجتذبه خشبة المسرح ، غير أنه أبدى ولعاً بالحيوانات وخاصة الكلاب ، انتقى من بينها رفيقاً يؤثره بوده وحنانه . وسقط كلبه ذات مرة فى الماء فقذف بنفسه وراءه لينقذه ، وشاركته اخته سيسيل الصغيرة فى تلك المغامرة . وظل ريتشارد على وفائه للحيوانات حتى لنراه يقبل الجياد المنهكة حينما تمضى به فى رحلة طويلة ، ونشهد روعة هذا الوفاء المتبادل يوم نرى كلبين يشيعان جثمانه الى مقره الأخير ويقفان فوق مقبرته فى أسى مذهل .

اجهد جيير نفسه بشأن مستقبل ريتشارد، وكم تمنى له أن يصبح مصوراً مثله لولا عزوفه الدائم عن هذا الفن ، مؤثراً عليه السيرك يقلد فنانيه ويتسلق الأشجار وأسطح الدور فى شجاعة وتهور ثم يجول بين كواليس المسرح ، يتابع كل ما يجرى فى اهتمام بالغ ، ويعبث بأصابع البيانو كلما مرّ به . وذات ليلة أوى جيير الى فراشه مريضاً فأخذت يوهانا ابنها الى الغرفة التى يقبع بها البيانو القديم ، واجلسته اليه قائلة : « أسمعنا ما تعلمت فسيخفف هذا من آلام والدك » ، واطاع ريتشارد وبدأ يعزف بعض ألحان تعلمها ، وانصت جيير فى اهتمام ثم همس فى اذن زوجته : « الا ترين أن ابنك ذو موهبة موسيقية ! » ثم اغفى راضياً فقد اكتشف موهبة ريتشارد الحقيقية . وفى الصباح أدركه الموت وهو فى الواحد والأربعين من عمره ، اي أصغر من صديقه فريدريك ڤاجنر يوم وفاته بثلاثة أعوام . ووقف ريتشارد مذهولاً وقد شهد والده جيير يموت مرات عديدة على المسرح ــ وهو يمثل دور عطيل ــ ثم ينهض ليحيى المشاهدين ، اما اليوم فانه يراه صامتاً خامد العينين ، ويلمح امه تبكى الى جانبه واخوته ينكسون رؤوسهم ، ويبدو مشهد الموت غريباً مفزعاً فى عينى الصبى .

وهكذا فقد والده الثاني وهو فى الثامنة من عمره . وهو أن لم يذكر شيئاً عن والده الحقيقى فريدريك ڤاجنر ، الا أنه أحب والده جيير من كل قلبه ولازمه احساس بمرارة فراقه حتى أنه وصفه فى رسالة الى اخته سيسيل بعد خمسين عاماً من وفاته بأنه « مثل أعلى للتضحية بالنفس من أجل هدف نبيل » .

وكان من الطبيعى أن يتخذ ريتشارد من جيير أباً له تقديراً واعترافاً بجميله ، ولو ان شهادة الميلاد التي كان يحملها ريتشارد ڤاجنر قد أنقذته من السجن ، ذلك أن جيير مات غارقاً فى الديون ، ولو كان اسم جيير مكان اسم ڤاجنر فى شهادة ميلاده لصادف متاعب جمة فى صباه .

★★★

(٢)

تفتح الفنان

عايش ريتشارد فى كواليس المسرح عالماً خيالياً ساحراً . اجتذبته مناظر الديكور ، وفخامة ملابس الممثلين ، وجمال الأقمشة الرائعة ، وبريق الجواهر والحلى . وادرك تأثير الحركة على المسرح ، وقيمة الكلمة الشاعرية بين شفتى الممثل ، ولم تفته جاذبية الألوان والأضواء . وكان تأثير هذا كله كالسحر فى نفس الصبى ، فانزوى فى بيته ليخلق مسرحاً كاملاً من الكرتون يحرك فيه العرائس والدمى ويجرى على السنتها الحوار . وهكذا استطاع حب المسرح أن يخلق من ريتشارد ڤاجنر وهو فى الثالثة عشرة من عمره مؤلفاً ومخرجاً مسرحياً فى الوقت نفسه .

ولم تكن اقامة ڤاجنر لمسرح العرائس اتجاهاً

منه الى دنيا العرائس وعالم الطفولة والخيالات الساذجة ، وانما كانت تعبيراً ــ فى حدود امكانياته ــ عن ولعه الدفين بالمسرح .. بالمسرح الكبير .. بشخصياته الحقيقية وأبطاله الآدميين . وقد فكر أول ما فكر فى أن يكتب مسرحية للعرائس ، غير أنه لم يتمها . ولقد صادف تجربة حب عابرة فى مراهقته مع « ايميليا هوفمان » دفعته الى أن يحاول الكتابة للمسرح .

وكان من الطبيعي لعاشق المسرح أن يعشق الشعر الذى يكتب به النص المسرحي فى المسرحيات الكبرى آنذاك ، فاخذ ينهل من شكسبير وجوته وهوفمان . وبفضل هؤلاء العمالقة الثلاثة أصبح ڤاجنر شاعراً مسرحياً، فكتب مسرحية « ليبالد » التي اقتبسها من مسرحيتى شكسبير « الملك لير » و «هاملت »».

ثم عرف ڤاجنر فى عامه الخامس عشر موسيقى بيتهوڤن فنبض قلبه كما نبض عند سماعه شعر شكسبير ، وازداد تردده على صالة الموسيقى « جيڤاند هاوس » منصتاً الى اوركسترا المدينة واهتزت مشاعره «لافتتاحية ايجمونت » ، وكشفت له موسيقى بيتهوڤن عن قوة تعبير الموسيقى وقدرتها على بعث الحياة المتدفقة فى الدراما .

التقت هوايات ڤاجنر الثلاث : « المسرح والشعر والموسيقى » ، وأحس أنه وجد طريقه منذ اكتشف تلك الرغبة الدافقة فى أن يصبح موسيقياً . ولما كانت الرومانسية «الابتداعية» سائدة فى ألمانيا فقد تسربت الى نفس ڤاجنر أحلام الرومانسيين وخيالاتهم وتصورهم لعمل فنى مكتمل يحرك الفكر ويشبع الحواس معاً .

لم يُضحِّ ڤاجنر اذن بالمسرح والشعر من أجل الموسيقى بل استقر فى يقينه أن يخلق منها عملاً واحداً يكتب هو نصه الشعرى ويضع الحانه الموسيقية ويتولى اخراجه كذلك . وبدت له الاوبرا على أنها الفن النموذجي المتكامل لأنها تجمع بين الموسيقى والشعر والدراما . وبدأ يكتب أعمالاً اوبرالية محاولاً أن يبلغ الكمال فى نصيها الشعرى والموسيقى ، وأن يوائم بين اللفظ والصوت ، وهو ما برع فيه بعد سنوات قليلة وبزَّ به جميع الأعمال الاوبرالية على اطلاقها .

ومالبث ڤاجنر أن ضاق بالتردد على مدرسة نيكولاى الموسيقية فى ليپزج ، ووجد أن بقاءه فى المدرسة مضيعة لوقته الذى شاء أن يخصصه كله للموسيقى ، غير أن الحظ ساق اليه أحد أساتذة الموسيقى وهو تيودور فينليج ليفطن الى موهبته فأغراه بالتردد على مدرسة « التومانا » وعُنى به عناية خاصة ، ولقَّنه المعلومات النظرية الضرورية التي يستطيع بها أن يشق طريقه الفنى . ولم تكد تمضى شهور ستة على تردد ڤاجنر على مدرسة التومانا حتى اكتشف فينليج أنه قد لقن تلميذه كل ما كان بوسعه أن يلقنه اياه من المعارف الموسيقية الأساسية ، ولم ير ضرورة لأن يستمر ڤاجنر فى المدرسة خاصة بعد أن كتب مجموعة من « الصوناتا » رضى عنها استاذه وقدم بعضها فى قاعة « جيڤاند هاوس» وفى مسرح ليپزج .

انطلق ڤاجنر وراء دراساته الموسيقية بعيداً عن فصول المدارس ، فدرس الڤيولينه على يدى روبير سيب عازف الڤيولينه الأول فى فرقة « جيڤاند هاوس » ودرس البيانو على يدى فريدريك ڤييك معلم روبرت شومان ، واصبحت أوبرات ڤيبر وموتسارت عالمه ودنيا خيالاته ، واستغرق فى قراءة كتاب « التأليف الموسيقى » الذى وضعه « لوچييه» محاولاً أن يصوغ الحانه الجديدة على هديه .

وقد أثارت الانتفاضة السياسية التي حدثت فى ليپزج فى ٢ سبتمبر ١٨٣٠ حماسة ڤاجنر وعطفه على المعذبين فى الأرض ، فمال

الى صف الثوريين . وفى العشرين من عمره تأثر ڤاجنر بمأساة البولنديين المنتشرين فى انحاء اوروبا بلا مأوى ، والهاربين أمام الزحف الروسى ، فألف افتتاحية « پولونيا » .

غير أن انغماسه فى العمل السياسى قد حرّك بعض الجوانب الذميمة فى شخصيته ، ونمّى فى نفسه جنوناً بالعظمة ، فأخذ يتصدى للآخرين اثباتاً لتفوقه فى كل مجال . وشارك الطلبة الشراب والمناقشة وسهر على موائد اللعب ، واستهواه العراك حتى أنه تحدى خمسة من أعتى الطلبة وأشدهم للاقاته فى مبارزة دون أن يلم بقواعدها . غير أن المبارزة لم تتم حيث هجر اثنان منهم جمعية ساكسونيا التي ينتمون اليها ، واصيب اثنان آخران بجراح فى معركة ، واحتجزت الشرطة خامسهم بعد افراطه فى الشراب ذات ليلة . وتعرف ڤاجنر الى قوم أسوأ من هؤلاء يشاركهم اللعب بعد أن وقع أسير موائد القمار ، ثم مضى يتردد على أخطر المقامرين واحطهم فى الأحياء المشبوهة بليپزج ، وقامر يوماً بمعاش امه كله ، وليلتها جرى خياله الى مصيره البشع ومصير اسرته واعتزم الا يعود الى الدار أبداً والقى بآخر مافى جيبه قبل أن يقوم ويمضى . غير أنه ربح ، ولم يكد يسترد معاش امه حتى عاد الى بيته وقد عقد العزم على الا يعود للمقامرة أبداً ولم يعد ، فقد كان من ذوى العزيمة الماضية .

انتهت فترة انحرافات المراهقة سريعاً فى حياة ڤاجنر ، وعادت هواياته الفنية تشده من جديد ، وقرر أن يحترف الموسيقى يبحث فيها عن معاشه ، عن مستقبله ومجده وطموحه . ووقف عمه ادولف ڤاجنر ، الأديب الفيلسوف والعالم المؤلف المسرحى ومترجم العديد من المسرحيات الاغريقية واللاتينية ، من ورائه يشد أزره ويشجعه .

على هذه الصورة كان البيت الذى ولد ودرج فيه ريتشارد ڤاجنر حتى بلغ اشده ، منتدى فنياً عرف فيه حب الموسيقى والمسرح وتقديس الفن والعلم بفضل والده كارل فريدرك ڤاجنر العاشق للفن ، وجيير الفنان المبدع ، والعم ادولف العالم الذى زوّد ابن أخيه بما يؤهله لكى يكون مؤلف أعمال خالدة . وتغلب تأثير بيت ڤاجنر بجوه الفنى على تأثير البيئة الخارجية المليئة بالانحرافات .

★ ★ ★

(٣)

انعطافات القلب

أظهر ڤاجنر منذ طفولته ميلاً ملحوظاً الى النساء ، ولعل النصيب الضئيل الذى منحته اياه امه من الحنان ثم البحث الدائم عن صدر حان هو الذى دفعه الى الارتماء فى أحضان أخواته البنات وهو صغير . وكان البحث عن الحنان فى أخواته مشوباً بأحاسيس غريبة ، فقد كان ريتشارد شديد الاعجاب بأخواته والكلف بهن وكأنهن فتيات غريبات ؛ كما كان قلبه يخفق فى عنف حين يلمس ثيابهن . وقد هام وهو فى الثالثة عشرة من عمره كما أسلفت بفتاة تدعى « اميليا هوفمان » غير أنها لم تكن الا بداية على طريق طويل ، اذ اعجب بعدها بالممثلة « ڤلهلمينا شرويدر دى فريانت » فأسرع يكتب لها خطاباً يعلن فيه أنها ملأت حياته بهجة ، وترك لها الخطاب فى فندقها ، وعاد الى بيته مثقل القلب بانفعال عنيف . ثم أصبحت « ليداڤيد » - ابنة الخمسة عشر ربيعاً وصديقة اخته لويزه - أمل حياته ، حتى انه ذاق عذاب الدنيا كله حين عرف بنبأ خطبتها . وهكذا أخذ اسم ملهمة ڤاجنر وحبيبته يتغير مع الزمن على دقات وقع الساعة ، حتى عرف فى السابعة عشرة من عمره « چينى » ابنة الكونت باتيشتا وصديقة اخته . وكان قد رأى اختها اوجستا معها خلال نزوله هو واخته ضيفين على ابنتى الكونت باتيشتا فى قصره القريب من «پراج»

وتردد لحظات أيهما يحب ، ولكن قلبه اختار چينى الفاتنة المرحة . وكانت محاولة غزل صدّتها فى سخرية اثارت كبرياءه فتساءل رغم هيامه بها : « من تكون چينى هذه ؟ » ثم أقنع نفسه بأنها غير جديرة به . والحق أن هذه الحادثة التى لم تَعْدُ عبث المراهقين ، قد هزت وجدانه وتركت بصماتها على حياته ، اذ تعلّم منها الا يستسلم للفشل وأن يسخر بالصعاب ... وأن الدنيا تغص بالفتيات ، فليمض اذن الى مغامرة جديدة .

وتعلّم كذلك أن يسخر بالصعاب وأن يكون أكثر جرأة وطموحاً فى أمانيه ، شأنه فى ذلك شأن الرجال العنيدين الذين يطوون نفوسهم على الكبرياء ، تزيدهم جراح عزّتهم تمسكاً وتعظيماً لأنفسهم ، وتجاهل الناس لهم ايماناً بعبقرية دفينةفيهم يشحذونها فى صبر واصرار على الانتقام لأنفسهم وعلى أن يفرضوا وجودهم على الآخرين .

غير أن نفس الفنان لا تنتقل من تجربة الى تجربة دون تحريك طاقته الابداعية ، ومن ثم عكف ڤاجنر ــ رغم اعتزامه نسيان چينى ــ على تأليف **اوبرا « الزفاف »** محاولاً أن يشق طريقه وسط الصعاب الى النجاح ، ولكنه مزقها حين رات اخته فيها عملاً مرعباً قاسياً ، وبدأ يكتب اوبرا جديدة هى **« الجنيّات »** مفرقاً فيها مأساة حبه لابنة پراج. هكذا سخر ڤاجنر أيضاً بالفشل الفنى وانساق فى تأليف اوبرا جديدة .

وهنا ينبغى أن نكتشف حقيقة هامة هى ارتباط مواهب ڤاجنر الفنية بعواطفه وتسرب شهوانيته الى جوهر اعماله الفنية. ان ابتسامة امرأة تحرك مواهبه كما تحرك أحاسيسه ، فقد كان فى حاجة الى أن يعشق حتى يبدع . انه ليتعذر علينا أن نكشف عن حقيقة تكوينه وعن ابداعه الفنى كله الا اذا خضنا اليه من خلال حياته العاطفية ، وانه ليعترف فى صراحة قائلاً : « الحب وحده هو الذى يمنح الانسان السعادة خلال الفرحة أو وسط الآلام » . كما كتب الى ابنة اخته يوهانا يوماً قائلاً : « لست فى حاجة الا الى شىء واحد هو الحب . لاشىء يجعلنى ارضى عن الوجود سوى احساسى بأننى محبوب » . **وكتب مرة لصديقه فرانز ليست يقول :** « لم احس قط بمثل هذا الانسجام الداخلى الذىاحسه اليوم أمام البناء الموسيقى لقصيدتى ، ولم أعد احس حاجة الا الى انسان بجانبى يحفزنى حتى تتفجر ألحانى الموسيقية الحانية الرقيقة فى روحى » .

كل هذا يكشف لنا عن ايمان ڤاجنر نفسه بألا غنى لحياته عن عاطفة الحب وبحاجته الدائمة الى حنان امرأة تلهمه. وهو حين ينشد الحب لا ينشد الا تلك الحالة النفسية التي يخلقها والتي تعينه بدورها على الخلق والابداع . واستمر ڤاجنر فى تطوير اسلوب غزله واكتسب من غرامياته المتكررة خبرات تهذب اسلوبه فى العشق مستفيداً من براعته المعروفة فى « التمثيل » ومن روعة « القائه » وحديثه ، فقد كان قديراً فى القائه للشعر ، يترك فى قلوب مستمعيه أثراً أقوى من أثر الكلمات نفسها ، تعينه فى ذلك شخصية قوية طاغية .

ولم يكن طريق ڤاجنر الى مسرح ڤيرزبورج سهلاً معبداً ، ولم تقبله ادارة هذه الكعبة الفنية الا بضمان امه واخته روزالينا واكبر اخوته البير . ولم يقتصر العقد الذى وقعه على تكليفه بقيادة الكوروس بل ينص صراحة على أن : « ينحصر عمل ريتشارد ڤاجنر بصفة اساسية فى تعليم افراد الكوروس ، غير أن عليه عند الضرورة وتحت مسئولية كفيليه أن يؤدى الأدوار الصامتة والناطقة التي يُطلب اليه اداؤها على المسرح ، فى الاستعراضات والتراجيديات ومشاهد الباليه ، وأن العصيان أو التخاذل يعرضانه للعقاب وفق لائحة المسرح ». وعلى ضامنيه أن يدفعوا الغرامات التي قد تستغرق مرتبه كله . ان على ڤاجنر

أن يكرس جميع جهوده لادارة المسرح وأن يقدم جميع الأعمال التي تطلب اليه ، وبعد أن يؤدى جميع مهامه هذه بدقة وأمانة يمنح راتباً شهرياً قدره عشرة فلورينات » .

قبل ڤاجنر العمل فى مسرح هذه المدينة الصغيرة على الرغم من تفاهة المرتب وضخامة المسئولية فقد كان هذا بداية الطريق ، وأقبل على مهنته الجديدة يتعلمها فى شغف ، وسرعان ما اكتسب تقدير الادارة وحب المحيطين به .
وبعد أن قاد عدة اوبرات أخذت أعوامه العشرون تجتذبه نحو الموسيقى الخفيفة ونحو نزوات عابرة . وبعد العناق الحار الذى تبادله مع تريز رنجلمان مغنية السوبرانو التي كان يلقنها اصول الغناء فى غرفتها ، يعرف دفء الحب مع فريدريكا الحوراء الايطالية الملامح ، حتى وضع اللقاء العاصف بينه وبين خطيبها حداً لهذه المغامرة . وتناديه أحاسيس الفنان فيكمل اوبرا « الجنيات » خلال النصف الثانى من عام ١٨٣٣ الذى قضاه فى مدينة ڤيرزبورج ؛ وهى اوبرا استقى مادتها القصصية من المؤلف « جوتسى » واستلهم موسيقاها من الحان لا يخطىء السمع أصحابها الحقيقيين ، وخاصة ڤيبير ومارشنر ، غير أن الموسيقى فى مجموعها كشفت عن شخصية متماسكة وعن الهام أصيل ، كما اكد النص القصصى موهبة ومستقبل هذا الشاب الذى تتجلى خصوبة خياله فى الخاتمة . ونجحت اخته روزالينا فى اقناع مدير مسرح ليبزج بتقديم الاوبرا للجمهور ، وبات عزفها قريباً لولا صعوبات اعترضت التنفيذ فاصيب ڤاجنر بخيبة أمل ورحل عن ليبزج فى رحلة الى تيبليتز وبراج .
ثم ودع طيش الشباب فجأة وذهب الى مدينة لوشتات ليعمل مديراً موسيقياً بمسرحها الشهير وعمره احدى وعشرون سنة . ولكن صداقته برئيسه هنريش ادوار بيتمان الضعيف المنكب على الشراب زينت له الرحيل قبل أن يتسلم عمله فاختلق المعاذير محتجاً بمشاكل اسرته واخفاقه فى العثور على مسكن ، وما لبث أن تقدم اليه ممثل كان قد تعرف اليه

من قبل وعرض عليه مسكناً يصحبه اليه فى التو . وفى اللحظة التي تخطيا فيها عتبة الدار انحسر الباب عن فتاة جميلة رشيقة فى الخامسة والعشرين من عمرها لا تبدو فى سلوكها أدنى لفتة مسرحية أو افتعال . وقال الصديق مازحاً : « اقدم لك الآنسة ميتا بلانر الممثلة فى مسرحنا .. وهذا هو التينيد ريتشارد ڤاجنر المدير الموسيقى الجديد الوافد من ليبزج . الا سمحت له بمعاينة الحجرة الخالية ، انى لعلى ثقة فى أنه سيكون لك نعم الجار » . وتفقد الثلاثة الحجرة واهتزت اعماق ڤاجنر وهو يصافح الفتاة الرصينة المتحفظة الهادئة . ولم تمض ربع ساعة حتى استأجر ڤاجنر الغرفة ووقع عقده مع فرقة ماجدبورج المسرحية المتجولة ،وربط بها مصيره لعدة سنوات .

وفى مدينة ڤيرزبورج قاد ڤاجنر اوبرا لأول مرة فى حياته هى اوبرا « دون جوان » لموتسارت ، وما لبث أن تملك أسرار المهنة واكتسب احترام أفراد الفرقة . ورغم أن بيتمان لم يكن يؤدى راتبه اليه ، الا أن هذا الأمر المؤسف لم يؤثر على ارتباط ڤاجنر بالفرقة . لقد دفعه عشقه لمهنته الى احتمال الكثير ، ودارت عجلة الحياة فى مدينة ڤيرزبورج وتفاقمت المشاكل الحادة والمصادمات العنيفة، وقدم ڤاجنر اوبرات جديدة اقرب الى الذوق الحديث ، وتحمس له الجمهور .

وبذل ڤاجنر جهوداً خارقة كى ينأى بالفرقة عن الرتابة التي تضعف من اقبال المشاهدين ، كما أضاف اوبرات اخرى الى الاوبرات الشائعة أيامها مثل « روميو وجولييت » لبلليني ، واوبرا « زامبا » لهيرولد ، واوبرا « العابد واليهودية» لمارشنر ،واوبرا «حلاق أشبيليه»، غير أن سوء ادارة بيتمان أفسد كل شيء .

قضى ڤاجنر اجازة الصيف فى رحلة اجتذبه حبه القديم خلالها الى « براج » ، ثم قصد تيبليتز وكارلسباد ونورنبرج حيث تسكن

اخته كلارا مع زوجها ڤلفرام . وخلال طوافه العابر أسره جمال مدينة بايرويت الفريد ، وبقيت صورتها خبيئة فى أعماقه خمسة وثلاثين عاماً ثم ارتدت الى ذاكرته حين فكر فى بناء مسرحه الخاص . عاد ڤاجنر بعد هذه الرحلة الى عمل الفرقة الرتيب ، وقدمت فى ماجدبورج حفلة خاصة للأمير « ولهلم » عزفت له خلالها چيسوندا من موسيقى سپور . ولم يكترث الأمير بأن يستعلم عن اسم قائد الاوركسترا ، غير واع بالأقدار ، وبأنه سوف يعود بعد اربعين عاماً وهو امبراطور پروسيا ليصبح ضيف الشرف فى العرض الأول لاوبرا « خاتم النيبيلونج » الذى يقدمه هذا القائد نفسه ريتشارد ڤاجنر .

استكمل ڤاجنر اوبراه الثانية « تحريم الحب » التي استلهم مادتها القصصية من قصة لشكسپير بعنوان « دقة بدقة » ، وهى اوبرا جريئة الموضوع تنبض بالعاطفة وتكشف عن قدراته الخلاقة . وكان پيتمان كريماً معه فوافق على تخصيص آخر حفلين فى الموسم لتقديمها ، غير أن اعدادها السيء المتسرع لم يؤد الى نجاحها فى الحفل الأول ، وتوقف العرض فى الحفل الثانى اثر مشاحنة بين زوج المغنية وبين مغنى التينور انتهت بمعركة شاملة بين أفراد الفرقة ، وخرج مدير المسرح الى المشاهدين يعلنهم فى أسى الغاء العرض لصعوبات طرأت ، فيتفرق المتحمسون والدائنون الذين كانوا يشغلون الصفوف القليلة المشغولة فى قاعة المسرح . وتذوى فرقة پيتمان ويتفرق أعضاؤها ويرحل ڤاجنر مثقلاً بالديون الى ليپزج ليعيش فى كنف امه واخوته . ويكتب الى روبير شومان قائلاً : « اتمنى أن أراك قريباً فى ليپزج ، ويشهد الله مدى شقائى هنا » .

كان ڤاجنر قد استمال قلب جارته فى المسكن وزميلته فى العمل الممثلة الاولى بمسرح « ماجدبورج » مينا پلانر » ، وكانت مغامرة موفقة ، فقد دأب على تسلق شرفتها ليلاً لينـدس فى سريرها يتمرغ فى السعادة بين احضانها . ومن المؤسف أن يكون له منافس فى حب مينا ، فلم تكن مينا من البلاهة بأن تضحى بعشيقها الثرى من أجل هذا الموسيقى الشرير ، ولكن كبرياء ڤاجنر دفعته الى رفض الهزيمة . حقاً ان الزواج كثيراً ما يضر بمواهب الفنان ، ولكن ما دامت مينا تخونه فليتزوجها ليحقق الانتصار على الخصم . ولا تتردد مينا فى الاختيار بين الزواج والعشق فتقبل الزواج من ڤاجنر . ولما كان قانون پروسيا آنذاك يحرم الزواج من رجل لم يبلغ سن الرابعة والعشرين ، ولما كان ڤاجنر ما يزال فى الثالثة والعشرين ، فقد اضطر الى الكذب ، فالفرصة لا تحتمل التأجيل . ولو أن مينا بدت فى الثالثة والعشرين الا أنها فى الواقع كانت فى السابعة والعشرين وكانت اماً لطفلة غير شرعية منذ عشر سنوات تدعى «ناتاليا» ادعت أنها اختها . وقبل أن يتم الزواج بلحظات شهد المدعوون شجاراً حاداً بين ڤاجنر ومينا أحسوا منه أنهما سيفترقان الى الأبد ، وأن هذا الزواج لن يتم بينهما على اية صورة ، غير أن ظهور القس أعاد الهدوء الى المكان ، وجرت مراسم الزواج وسط أفراد فرقة مسرح « كونيجزبورج » المفتقرين الى الوقار . وهكذا قيد ڤاجنر نفسه يوم ٢٤ نوفمبر ١٨٣٦ بهذا القيد الحديدى الغريب الذى يحمل اسم « كرستيان ولهلمينا پلانر » . ولا جدال فى أن مينا كانت على نصيب كبير من الرشاقة واللباقة والجاذبية ، ولكنها كانت عاطلة من المواهب ، خاملة تافهة فكراً وعاطفة على خلاف ڤاجنر تماماً ، بل انها كانت نقيضاً لڤاجنر لا تلتقى معه فى شيء من الميول أو الاتجاهات أو الافكار ، واغلب الظن أن زواج ڤاجنر لم يكن وليد الحب ولا الاعجاب ، بل وليد خليط غريب من الرغبة الشهوانية ، ومن الرغبة فى الانتصار ، ومن الهروب من الوحدة ، ومن الحاجة الدائمة الى من يدلله ويرعاه ويحرك فيه قوى الابداع .

ومع ذلك كانت مينا شجاعة فى ساعات الشدة ، وما اكثرها فى حياة موسيقى جائل

يلتقط رزقه يوماً بيوم . وقد شاركت فاجنر حياة زاخرة بالقلق والقسوة وشظف العيش ، وتنقلت معه من بلد الى بلد ومن مسكن الى آخر لا تكاد تسعد بأصدقاء جدد فى مكان حتى تخسرهم منتقلة الى مكان آخر . ولم تكن مينا تجأر بالشكوى حتى فى أحلك الساعات سواداً، وكانت كلما همّ ڤاجنر بالرحيل من بلدة تجمع حاجاتهما وتحزمها وترفعها فى يسر على منكبيها القويين وتتقدم ڤاجنر وعلى ظهرها الأحمال الثقيلة ، كما كانت تشاركه العمل فى كل مكان يذهبان اليه : يعمل هو قائد اوركسترا وتعمل هى ممثلة فى نفس المسرح الذى يعمل به ، وهكذا انتقلا معاً من « ماجدبورج » الى « ڤيرزبورج » ثم الى « ريجا » . وكان ڤاجنر خلال هذا التجوال الشاق ووسط العمل المرهق يرزح تحت أعباء الديون المتراكمة .

وذات مساء عرضت الفرقة احدى الاوبرات تكريماً لڤاجنر فحققت ربحاً كبيراً ، وفى الصباح التالى تجمع الدائنون من جديد حوله. لقد كانت تجربة قاسية بل مأساة تتعقب ڤاجنر ويحاول الهرب منها فى السنوات التالية ، وكأنما كان يهرب من نفسه ومن مصيره .

غير أن ڤاجنر لا يهرب ضعفاً ، انه يواجه الحياة من جديد فى صلابة وعناد وكفاح مستميت ، ويحيا حياة التنقل والأسفار الدائمة راكباً العربات التي تجرها الخيول ، أو السفن الشراعية فى أسوأ الظروف الجوية ، هارباً وكأنه يطارد غيره ، لا يقابل الا الفشل وخيبة الأمل ، وتزيد ديونه ويكثر مطاردوه .

وفى رفقة هذه الانسانة العاطلة من المواهب يأوى بين الحين والحين الى عزلة قصيرة يكتب فيها اوبرا جديدة . انها علاقة غامضة بين انسانين لم يخلق أحدهما للآخر ، ومع هذا فقد بقى كل منهما مشدوداً الى زميله ، لا يستطيعان أن يتفقا،ولا يحتملان أن ينفصلا، كلما انقطعت علاقتهما جمعهما ثانية صلح غريب . وحتى متعة الظفر بعش الزوجية لا تكتمل بل يشوهها الشجار العنيف المتجدد الذى لا يكاد يخمد حتى يشتعل من جديد بأحاسيس الغيرة وعبارات العتاب . ولا تمضى ستة شهور على زواج ڤاجنر حتى تهرب زوجته مينا من بيت الزوجية مع تاجر ثرى الى درسدن ، ويهرع ڤاجنر فى اثرها ، وتنفد نقوده عند مدينة البينج فيعود الى كونيجزبورج ، ويتكالب عليه دائنو ماجدبورج القدامى ودائنوه الجدد ، فينطلق ثانية فى اثر الهاربة الى درسدن ، ويلين قلبه أمامها فيلتقيان فى سعادة غامرة لا تلبث أن تتبدد بظهور التاجر الثرى ثانية وهرب مينا معه من جديد .

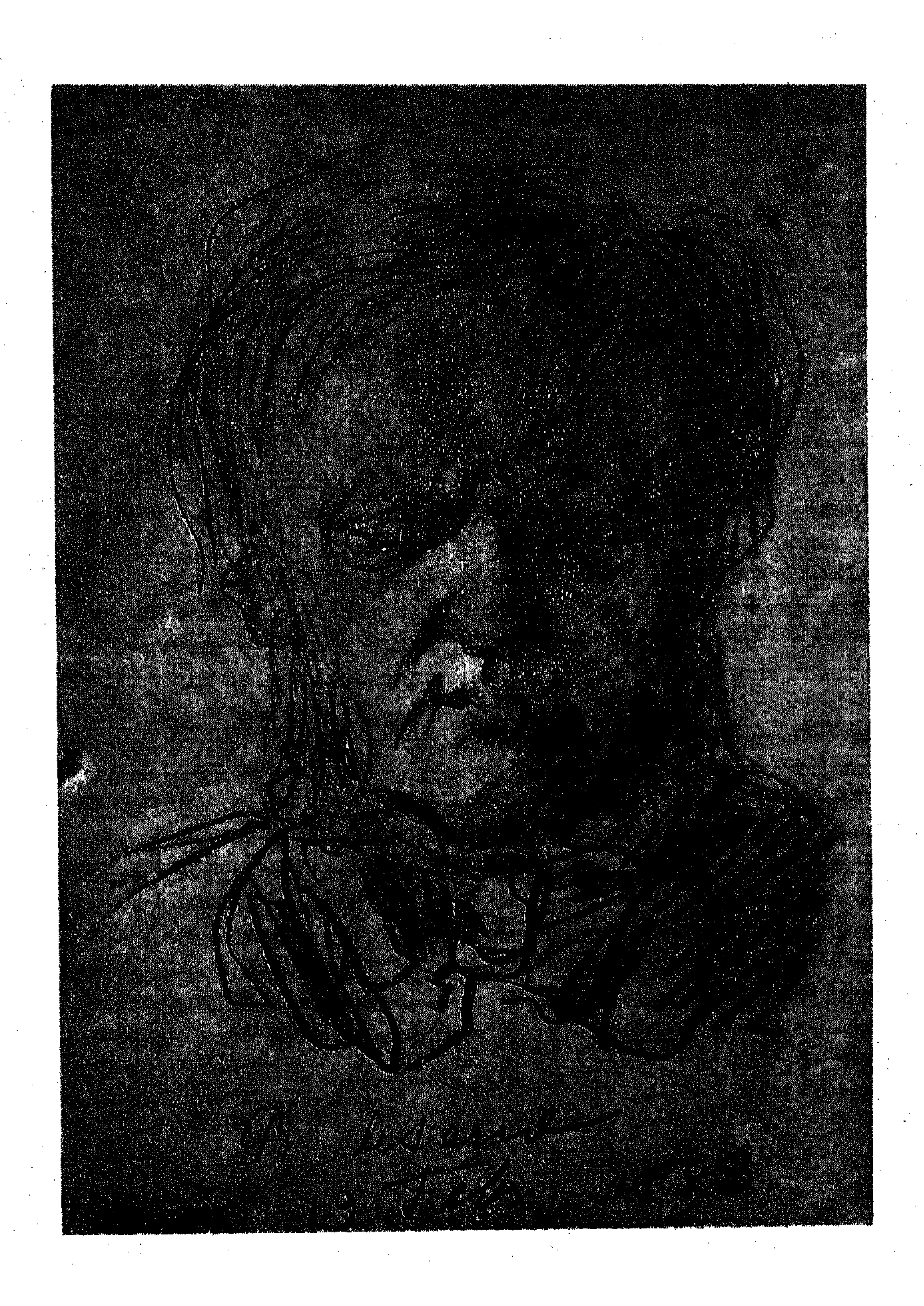
★★★

(٤)

باريس كعبة الفن

اشتهر ڤاجنر خلال الفترة الاولى من شبابه بانه قائد اوركسترا بارع ، لكن أحداً لم يُعر مؤلفاته الموسيقية اهتماماً،على حين أنه كان يؤمن ايماناً عميقاً بعبقريته الموسيقية ، ويرى أنه يبدد حياته فى عزف مقطوعات تافهة ، وبعد أن يئس من العثور على مسرح يفتح أبوابه أمام موسيقاه جرى فكره الى باريس ، كعبة الفن الحانية التي أشاعوا عنها تشجيعها للناشئين من أصحاب المواهب الجديدة ، وأخذ يحلم بالذهاب اليها وتقديم اوبراته فيها .

ويقع فى يد ڤاجنر كتاب جديد : « **دينزى آخر الخطباء** » ، ويخرجه الكتاب من مأساته القاسية وهو فى الرابعة والعشرين من عمره ، فيجلس الى المنضدة ليضع تخطيطاً نثرياً لاوبراه التي كتبت له الخلود فيما بعد . وتتابع سنوات الترحال بهمومها وأحزانها ، ويعبر البلطيق الى مدينة ريجا ــ عاصمة جمهورية



لاتفيا السوڤيتية الآن ـ حيث يمضى عامين فى تجربة مريرة اخرى مع مدير المسرح هناك ، وتكتئب نفسه من فساد عالم المسرح . غير أن خطاباً حاراً مبتلاً بدموع زوجته مينا يصل اليه منها وهى مريضة محطمة ، فيلين قلبه ويبعث فى طلب هذه المراة التي تسيطر عليه والتي يمسكها بخيط من بعيد ، انها شيطانته وخطيئته . وتعود اليه فيستقبلها فى حب ويعيشان سعيدين مع ابنتها ناتاليا ومع ذئب صفير يحل محل الكلب الغائب الذى لا تكتمل الاسرة فى نظر ڤاجنر الا بوجوده. وينهى ڤاجنر خلال تلك الفترة الفصلين الأولين من اوبرا رينزى شعراً وموسيقى . ثم تقبل سحابة قاتمة من الأسى بوصول نبأ وفاة اخته الكبرى روزالينا وهى فى الخامسة والثلاثين من عمرها بعد زواجها بقليل . وتتولد الثورة فى نفس ڤاجنر على تقديم الموسيقى الهزيلة التي تفضلها المسارح تحقيقاً للربح المأمون ، وينعزل عن العالم لكى يتم موسيقى « رينزى » ، وقد قرر أن يقطع صلته بالماضى وأن يعيش من أجل تحقيق احلامه الكبرى ، وشيئاً فشيئاً يستقر فى اعماقه قرار بالرحيل الى الغرب .

اخذ ڤاجنر يعد لرحلته سراً ، وبدأ باقناع مينا وبارسال نسخة من رينزى فى ترجمة فرنسية ركيكة الى كاتب مسرحى وصاحب دار نشر موسيقية هو ايجين سكريب ، ورجاه أن يقدمها كذلك الى الموسيقى الفرنسى المعروف « ميير بير » ، واتصل بخطيب اخته الصغرى سيسيل الذى كان ينوى أن يفتح مكتبة فى باريس ، وعكف على تعلم الفرنسية . كذلك تحاشى ڤاجنر أن يطلب جواز سفر روسياً لصعوبة استخراجه ، ولكى يبقى الأمر سراً فلا يتدخل دائنوه القدامى . وغادر روسيا فى عربة صديقه مولار مساء معرضاً نفسه وزوجته وكلبه للموت فى منطقة الحدود التي تكثر فيها مراكز المراقبة وعصابات المهربين ، وغامر بعبور الهوة الصخرية التي تفصل بين روسيا وپروسيا . . ووصل الثلاثة اخيراً الى ميناء بيلو داخل پروسيا وقد انقطعت انفاسهم وسقطت الزوجة اعياء وأصبح الكلب مصدر ضيق ومتاعب . وكان عليهما بعد ذلك أن يبحثا عن مركب ذى شراعين أعده لهما بعض الأصدقاء ليحملهما الى لندن . وأخيراً انطلق بهما المركب فى جنح الليل فأمنا شر مطارديهما من الدائنين .

ولم تكن رحلة السفينة سهلة ولا ممتعة، بل قاسية كريهة فقد ترصَّدتها العواصف والأنواء، وكانت الأمواج عاتية تهز السفينة هزاً غير رفيق ، ولم تطلع الشمس وتهدأ العواصف الا ساعات قليلة . واسوأ ما فى الأمر أن ملاحى السفينة اعتقدوا أن ڤاجنر وزوجته مصدر شؤم . وما اكثر ما فكروا فى أن يلقوا بهما الى اليم تخلصاً من تلك اللعنة التي تصاحبهما ، بل ان الملاحين حين اضطروا الى ايقاف السفينة بضعة أيام على شاطىء جزيرة صغيرة عزموا على أن يتركوا ڤاجنر وزوجته ويمضوا عنهما ، لولا أن ملاحاً اخذته الشفقة بهما فأقنع زملاءه بتركهما يتمان الرحلة . وبقيت احداث هذه الرحلة محفورة فى ذهن ڤاجنر حتى بدأ يكتب اوبراه **« الهولندى الطائر »** التي اقتبسها من اسطورة اليهودى التائه تلفظه جميع الشواطىء فيقضى عمره فى المحيط . ولعل معاناة ڤاجنر لهذه التجربة القاسية فى بحر البلطيق هى التي جسَّدت له اسطورة « الهولندى الطائر فى سفينة الأشباح » التي قرأها من زمن بعيد . والواقع ان احداث حياة ڤاجنر هى التي كانت تمده بمادة اوبراته ، كما كانت شخصيته هو بجوانبها المتعددة هى الشخصية الرئيسة فى جميع اوبراته .

ويقضى ڤاجنر ثمانية أيام فى لندن يشاهد الطرقات التي يضل فيها كلبه روبار عدة مرات ، ثم يستقل الزوجان لأول مرة فى حياتهما سفينة تجارية تحملهما الى بولونى سيرمير حيث تطأ اقدامهما أرض فرنسا التي عاشت فى خياليهما حلماً جميلاً من قبل .

استقبل چياكومو ميربير ڤاجنر استقبالاً كريماً فى بيته ببولونى سيرمير، وزوده بتوصية الى مدير اوبرا باريس ، وخفقت آمال ڤاجنر وانزوى فى بيت ريفى كى يعد جزءاً كبيراً من اوبرا رينزى ليقدمها الى ديبونشيل مدير اوبرا باريس لعل أبواب الشهرة والمجد تنفتح امامه . واتخذ ڤاجنر وزوجته مكانهما فى مركبة يوم ١٢ سبتمبر سنة ١٨٣٩ ووصلا الى باريس يوم ١٧ من الشهر نفسه ، وطافا عبر الأزقة المتربة حتى نزلا بالفندق المتواضع رقم ٣ شارع التويليرى الذى كان بيتاً لموليير منذ مائتى عام ، والذى لا تطل نوافذ طابقه الرابع الا على السوق المقبضة .

ورحّب مدير اوبرا باريس بڤاجنر كما تحمس للقائه أنتينور چولى مدير مسرح النهضة ، غير انه شقى بعد نفاذ نقوده وأدرك صعوبة كسب العيش فى باريس شأنها فى ذلك شأن اية مدينة اخرى . **ان الكثيرين يهرعون الى امتداح العبقرية الفذة ولكن احداً لا يُخرج من جيبه مليماً** . ولولا معونة خطيب اخته سيسيل الذى أمنَّ معاشه بپاريس لحلت بڤاجنر كارثة ، ومع هذا فقد كانت المعونة ضئيلة مما دفع ڤاجنر الى الاقتراض بضمان حلى زوجته ، ثم الى بيع هدايا الزواج ثم مجوهرات مينا ، وأخيراً مجموعة أثوابها المسرحية . واضطرا الى تجنب المطاعم الى محال بيع الجعة المتواضعة ، ثم الى اعداد وجبات هزيلة فى حجرة الفندق ، بل ناما ليالى على الطوى .

هكذا لم تفتح مدينة الأحلام ذراعيها لڤاجنر ولم يستقبله فيها الا البؤس والوحدة ، بل لقد تصيّده « شليسنجر » ، ذلك الناشر الجشع الذى عرف كيف يستغل حاجته فكلّفه بأعمال تعد مهينة لفنان تفيض نفسه بالطموح والكبرياء . ولم يملك ڤاجنر غير الرضوخ والا مات هو ومينا جوعاً . واصبح عمل ڤاجنر فى باريس هو نسخ الكراسات الموسيقية لجمال كتابته ، كما قام بالتوزيع الموسيقى لبعض الألحان الشائعة لتغنيها مجموعة من المنشدين .

وراسل ڤاجنر صحيفة مسائية فى درسدن، ناصر فى مقالاته بها برليوز وهاجم فرانز ليست الذى قابله للمرة الاولى قبل ذلك بأيام فى مكتب شليسنجر فلم تتلاق افكارهما ، فقد كان ليست أسير فكرة المهارة الموسيقية الشائعة وقتذاك على حين كان ڤاجنر أكثر عمقاً فى فهم الموسيقى الى حد دفعه الى الثورة على هذا الذوق الفنى السائد .

وعاش ڤاجنر فى باريس حياة العبيد يكدح حتى لا يموت جوعاً ، ومع ذلك لا يبذل له أجره الا كما تبذل العطايا للسائلين ، وتلاشت احلامه فى أن يرى رينزى معروضة فى اوبرا باريس ، ولم يجد الا اوقاتاً ضئيلة يخصصها لكتابة اوبراه التي لم يكد يتمها حتى بعث بها الى مدير مسرح درسدن الملكى بعد أن خاب أمله فى باريس وراوده من جديد فى وطنه . وفجأة عين ليون بييه مديراً لاوبرا باريس خلفاً لديبونشيل وبحث عن نص اوبرالى متواضع ، فقدم له ڤاجنر مشروع اوبرا « الهولندى الطائر » ، واعجب بييه بالقصة ولكنه رأى تكليف شاعر فرنسى هو « پول فوشيه » بكتابة قصائدها ، كما عهد الى پيير ديتش بوضع الحانها الموسيقية وسماها «سفينة الأشباح» ، وعرض على ڤاجنر خمسمائة فرنك ثمناً لحقوق التأليف . وقبل ڤاجنر تحت ضغط الحاجة وبعد خيبة الأمل وقضاء عدة أسابيع فى السجن لعجزه عن تسديد بعض ديونه ، غير انه يصيح فى تمزق : **« ليفعلوا ما شاءوا بسفينة الأشباح اما اوبرا الهولندى الطائر فانا الذى سوف اكتبها »** . وفعلاً نظم ڤاجنر نصها الشعرى فى عشرة ايام ، ووضع الحانها فى سبعة اسابيع ، وبعث بكراسة الاوبرا يوم ٢٠ نوفمبر ١٨٤١ الى مدير اوبرا برلين . ولم تقبل باريس من مؤلفاته الموسيقية غير أربع عشرة متتالية مكتوبة للكورنيت ذى المكابس !!

على أن مآسي باريس قد صقلت ڤاجنر وزادته صلابة وقوة احتمال ، وكانت اقامته فيها رغم شظف العيش عظيمة النفع ، فقد عاش في رفقة مجموعة من الأصدقاء الأوفياء قاسموه فقره وآلامه حتى اغرورقت عيناه بالدموع يوم خروجه من باريس في ٧ ابريل ١٨٤٢ قاصداً درسدن في صحبة زوجته التي كانت مثال الحب والاخلاص والتفاني والاحتمال طول مدة اقامتها بباريس ، مخلفاً كلبه روبار الذى هجره بعد أن قسا في ترويضه يوماً . وعبثاً حاول أن يسترده يوم وجده في انتظاره بالباب بعد اسبوع من هروبه . كان يبدو وكأنه آدمى محزون عاتب على سيده ، مصمم على الا يعود . لهث ڤاجنر وهو يجرى وراءه ويناديه ، واكتأب ساعتها أمام هذا اللغز المحير وهو يرى صديقاً منحه كل ثقته واختاره لنفسه صفياً يهجره ساعة المحنة .

واذا كانت مجموعة من الكتاب من أمثال بودلير وتيوفيل جوتييه ومن تحمسوا لمؤلفاته الموسيقيةقد نجحوا فيعرض اوبراه «تانهويزر» الا أنها فشلت فشلاً داوياً رأى فيه ڤاجنر رفضاً له ولعبقريته فاكتأبت نفسه ، وزاد اصراره على أن يحول نظره عن باريس . ولم تكد دار اوبرا درسدن تقبل عرض اوبرا « رينزى » حتى قرر ڤاجنر مغادرة باريس التي تراكمت عليه الديون خلال اقامته بها ، والعودة الى ألمانيا من جديد .

★★★

(٥)

ومضة النجاح

عاد ڤاجنر الى درسدن بعد غيبة خمسة اعوام قضاها بين ريجا وباريس . ومضى يتأهب لاخراج « رينزى » على المسرح الملكى يكتسب الأصدقاء ويختار المغنين ويشرف على التدريبات ، محتملاً الصعاب مكتفياً بالوجبات الهزيلة الى أن حل مساء ٢٠ اكتوبر ١٨٤٢ . وهى الليلة الاولى لعرض اوبراه « رينزى » على المسرح الملكى ، فعرف التمزق والقلق والشك خلال ساعات العزف الأربع ، حتى رد اليه الجمهوز طمأنينته بالاعجاب والتصفيق المحموم .

وسط هذا الجمهور الصاخب كان هناك صبى شاحب نحيل لم يكمل عامة الثالث عشر ينبض قلبه بانفعال هادىء عميق ، ما كاد يعود الى داره حتى هام فيما يشبه الحلم وقد ثبت أمامه طيف ڤاجنر وكأنه قدره ومصيره . حاضره ومستقبله ، واعتزم الصبى أن يحيا في ظل ڤاجنر وأن يجند مستقبله لخدمة هذا العبقرى . هكذا ولد صديق جديد لڤاجنر اسمه **هانز فون بيلو** .

استقبلت درسدن اوبرا «الهولندى الطائر» بحماس كبير وان قل عن حماسها لرينزى . فقد رآها الجمهور معتمة الألوان لا تزخر بالثياب المتعددة ولا بالمواكب الرائعة ولا بثراء المشاهد وتنوع الشخصيات التي تزخر بها رينزى .

ثم قدم ڤاجنر اوبراه الثالثة « تانهويزر » مساء ١٩ اكتوبر سنة ١٨٤٥ فاستقبلت بالكثير من التقدير وبالقليل من الحماسة ، فقد كان الجمهور ينتظر شيئاً آخر غير ما رآه ، فلم يكن يتوقع أن يشاهد ممثلاً — مهما بلغت عبقريته — يستمر في الغناء لمدة خمس عشرة دقيقة متواصلة يسرد خلالها قصة طويلة وسط مشهد معتم ، يقف أمامه ممثل آخر خامل ، بحيث يتجمد المشهد على المسرح طيلة هذه الفترة بلا حركة أو حدث . وقد تهامس الناس بأن الممثلة المغنية الساحرة شرويدر — ديڤريانت قد صارحت ڤاجنر بقولها : « لأنت يقيناً عبقرى ، غير انك تؤلف أشياء بلا معنى حتى ليصعب على المغنى أن يؤديها » .

ومع ذلك فقد نجحت « تانهويزر » بعد أن

ادخل عليها ڤاجنر تعديلات رئيسية استجاب فيها الى عواطف الجمهور المتعاطف معه ، حتى رأى بعض المشاهدين انها اروع من « رينزى » .

وابتسم الحظ بعد ذلك لڤاجنر بوفاة كل من قائد اوركسترا البلاط والمدير الموسيقى للمسرح الملكى ، فأصبح ڤاجنر هو المرشح الوحيد لهذين المنصبين الشاغرين بوفاتهما ، ومع ذلك اعترض ڤاجنر مفضلاً حريته مع اضطراب وضعه الاقتصادى على أن يصبح موظفاً فى خدمة ملك جليل . ولم تقنعه توسلات أرملة « ڤيبير » التي كانت تتمنى أن يخلف زوجها فى مكانه لكى يواصل تحقيق رسالته . ولكن المدير العام للمسرح الملكى استدعاه وقدم له مرسوماً ملكياً بتعيينه قائداً للاوركسترا الملكى بمرتب قدره الفان وخمسمائة تالير ، وسار به دون انتظار موافقته ، وقدمه للاوركسترا فاذعن ڤاجنر ، وسرعان ما أقبل على عمله بتفان واخلاص . وحين عاد الملك فريدريك أوجيست الى ساكسونيا بعد رحلة طويلة فى الخارج وجد ڤاجنر وقد أعد له استقبالاً رائعاً فى قصر « بيلينتز » الصيفى حيث قدم له الاوركسترا الملكى اغنية من كلمات ڤاجنر وموسيقاه اشترك فى ادائها أربعمائة مغن وعازف داخل فناء القصر الملكى . وقد ضمن له هذا الجهد الجبار شكر الملك وتقدير لويتشتان مدير المسرح الملكى ورعايته له بعد ذلك .

وأمضى ڤاجنر سبعة أعوام قائداً لاوركسترا ملك ساكسونيا كتب فيها للاوركسترا مجدا وشهرة أصبح بعدهما مضرب الأمثال . وابتكر ڤاجنر نظرية خاصة فى ترتيب أعضاء الاوركسترا وتعديل مواضع جلوسهم حتى يظهر تناسق اصوات الآلات العازفة . وقد أثارت نظريته هذه أعضاء الاوركسترا ولكنهم مالبثوا أن اقتنعوا بوجهة نظره . واكتسبت بعض المؤلفات التي عزفها الاوركسترا بقيادته شهرة كبيرة مثل مقطوعتى « **دون چيوفانى** » لموتسارت و « **ايفيچينيا** » لجلوك ، **والسيمفونية التاسعة لبيتهوڤن** .

وفى يوم تاريخى آخر هو يوم ١٤ ديسمبر ١٨٤٤ أعد ڤاجنر استقبالاً رائعاً لجثمان « ڤيبير » ، الذى ظل مدفوناً أكثر من ثمانية عشر عاماً فى ثرى انجلترا حتى أتى ڤاجنر فبذل جهده لاعادته الى المانيا .

ووقف على قبر ڤيبير الجديد قائلاً :

« لم يحي موسيقى المانى آخر مثل حياتك . حقاً ان البريطانيين يقدرونك والفرنسيين معجبون بك ، غير ان الألمان وحدهم هم الذين يستطيعون أن يحبوك ، فأنت واحد منهم بل لأنت يوم مشرق فى حياتهم ، وقطرة ساخنة فى دمائهم ، وجزء من قلوبهم . فلا لوم علينا ان رغبنا فى أن يكون جثمانك أيضاً جزءاً من ثرى المانيا الغالى » .

ويتألق نجم ڤاجنر فى يوم آخر مشهود ، يوم أحد السعف عام ١٨٤٦ حين قدم لأول مرة سيمفونية بيتهوڤن التاسعةبدار اوبرا درسدن القديمة بعد أن نجحت مقالاته الجادة الحارة فى تخفيف العداء الناشب ضد موسيقى بيتهوڤن الى حد اهمال هذه السيمفونية ثمانية أعوام لم تعزف فيها مرة واحدة . وقدم ڤاجنر السيمفونية فأثار حماسة الجماهير واعجابهم ، وان هاجمه بعض النقاد لتقديمه موسيقى « ثورية » وهو موظف مسئول فى خدمة الملك !

أحب ڤاجنر منذ شبابه الفض الشمس والدفء والمراعى والغابات ، واستشعر الرغبة الدائمة فى أن ينطلق فى حرية عبر الطبيعة الفسيحة . وهكذا ما يكاد يقبل الصيف حتى يهرع الى بلدة هادئة يسترخى فيها فى احضان الطبيعة ويحيا مع اطيافه والحانه : قضى صيف عام ١٨٤٣ فى تيپليتز يستمتع بقراءة أحد الكتب عن « **الأساطير الألمانية** » الذى جعله يشرد فى عالم مليء بالأحلام والبطولات ، وأمضى صيف عام ١٨٤٤ قرب لوشفتير فى

ضواحي درسدن فى صحبة زوجته مينا ووالدته وابنتى اخيه البرت ، وكان يحب كبراهما يوهانا التي اصبحت مغنية مرموقة . وفى ذلك الصيف وضع الحان الفصلين الأول والثانى من اوبرا تانهويزر .

ولم يقبل صيف عام ١٨٤٥ حتى كان قد انهى الاوبرا كلها وبعث بها الى مسرح درسدن، وهناك اخرجت فى ١٩ اكتوبر ١٨٤٥ . ثم ارتحل الى « مارينباد » يسترخى فى صفحات كتاب عن **« تاريخ الادب الالمانى »** الذى تتحدث احدى فقراته عن هانز ساكس واساطين الغناء فى نورنبرج ، واذا باوبرا **« أساطين الغناء »** تولد فى مخيلته ، واذا به يبدأ فى كتابتها على الفور . وقبل أن ينقضى أسبوعان تلح على خياله وهو فى الحمام صورة « لوهينجرين » ، فيرتدى ثيابه على عجل ويهرع الى بيته ليبدأ فى تسجيل اولى صفحاتها . والغريب أنه خط آخر صفحاتها فى اليوم نفسه من العام التالى بقرية جروس جروب القريبة من قصر « بلڤيدير » الملكى حيث يستقبل بعض الزوار من وقت لآخر .

وذات يوم يطرق بابه هانز فون بيلاو ، ذلك الشاب الذى يبجله ويقدسه منذ استمع الى اوبرا « رينزى » فيرحب به أيما ترحيب .

ما كان اكثر اصدقاء ڤاجنر وعشاق فنه ، غير أنه كان يطل عليهم فى استعلاء . ومع ذلك فقد نبض قلبه بصداقة عميقة لشخصين هما فرانز ليست واوجست رويكل المشرف الموسيقى بالمسرح الملكى الذى قادته أفكاره السياسية الثورية الى السجن وأبعدته عن ڤاجنر طيلة ثلاثة عشر عاماً .

وفى احد أيام مارس زار ڤاجنر فى ڤيينا ـ حيث كان قد ذهب الى هناك ليقيم فى قصر ماركولونى بفريدريشتاد ـ موسيقى شاب فى الثامنة عشرة من عمره هو كارل ريتر وفى رفقته فتاة تفيض رقة وعذوبة هى چيسى لوسو، الانجليزية المولد الفرنسية الاقامة ، جاءت مع زميلها فى الدراسة لترى ڤاجنر ولو للحظة عابرة ولتعبر له فى خجل ورقة عن اعجابها الكبير ، وقد استطاع سحرها أن يمس قلب ڤاجنر فاضطربت أعماقه ونظر اليهما وهما راحلين وكأنهما صديقان حميمان ، ولم يكن يعرف انهما سوف يلعبان فى حياته دوراً هاماً : ريتر كصديق ورفيق طريق ، وجيسى لوسو كمحبوبة تمثل عشاً من أعشاش حبه يخف اليها بعد عامين فى بوردو بفرنسا فى وله يهدد حياته الزوجية التى بدأت بخطوة متهورة ، وانقطعت اثر حماقة ، ثم التأمت فى ريجا ، وازدادت تماسكاً فى باريس ، غير أنها لم تقم الا على الود واعتياد العشرة وان امتلأت أيامها فى السنوات الاخيرة بالسعادة . أما اخوة ڤاجنر وابناؤهم الذين كان يلتقى بهم عند امه فقد تفرقوا واصبحوا اطيافاً فى خياله منذ اختفت امه فى عامها السابع والسبعين .

وبعد أن اكمل ڤاجنر **« لوهينجرين »** اتجه الى الدراسات النظرية والمسائل السياسية ، وقد فكر أول ما فكر فى تنظيم مسرح قومى لمملكته ساكسونيا ، وأخذ يرسم ويخطط حتى جسد مشروعاً تحقق فيما بعد فى «بايرويت». ثم اجتذبت اسطورة « النيبيلونج » فكر ڤاجنر وعواطفه فكتب فى نهاية عام ١٨٤٨ قصيدة **« موت سيجفريد »** فى صياغتين مختلفتين .

★★★

(٦)

الانفعالات الثورية :

نشبت ثورة باريس عام ١٨٤٨ وترددت أصداؤها فى اوروبا وانتقلت الى درسدن . وكان من الطبيعى أن يقف ڤاجنر الفردى الفوضوى الشريد فى صفوف البؤساء الثائرين. وبدأت الجفوة بين ڤاجنر ورجال البلاط ،

وطرد من الخدمة ، وصادق ميشيل باكونين الفوضوى الروسى الشهير الذى تسلل الى درسدن متخفياً تحت اسم الدكتور شفارتز ، وكان ساحر الحديث عاشقاً للموسيقى ، ومن المأثور عنه قوله : « فليفن العالم كله ولكن لتبق السيمفونية التاسعة خالدة » .

وينحى ڤاجنر قصيدة « موت سيجفريد » جانباً ، وينتفض حسه المرهف ، ويحاول أن يستعيد حريته الفنية فيؤلف مسرحية « يسوع الناصرى » يبسط فيها وجهة نظره التي تجرد المسيح من كل مظاهر الالوهية وتصوره فى صورة المصلح الذى لا يفهمه الآخرون ، يخلق بتضحيته مجتمعاً جديداً . ولكنه سرعان ما يدرك استحالة تقديمها فيرجئها ، أو لعل الأنفاس الثورية التى كانت تتردد فى صدور الناس بعثت دماء جديدة تندفق فى عروق ڤاجنر وتدفعه الى التخلى عن التعبير عن ايمانه بالحرية من خلال كتابات فنية الى التعبير عنه بأعمال ثورية . لقد أمكن لصديقه رويكل أن يضمه الى صفوف جماعة الوطنيين الديموقراطيين رغم بعده عن السياسة وجهله بتياراتها ومبادئها الثورية . كان يطوى صدره على روح متمردة وعلى ايمان بمستقبل أفضل . لقد ألهبته ثورة الجماهير المحتدمة فى اوربا منطلقة من باريس الى ڤيينا ثم الى ساكسونيا متأخرة بعض الوقت ، وكتب ڤاجنر مقالاً حماسياً بعنوان « الثورة » نادى فيه باجراء اصلاحات عديدة وبضرورة قيام نهضة ثقافية جديدة . ثم ما لبث أن رأى فى مشروعاته الفنية وآرائه عن خلق مسرح جديد أفكاراً صبيانية فتخلى عنها والتحم بالجماهير .

واعلن الملك فريدريك اوجيست فى ٣٠ ابريل ١٨٤٩ حل البرلمان وتعطيل الدستور وبدأت المعركة ضد الشعب الذى كان يتألف فى غالبيته من بضع آلاف من البرجوازيين الغاضبين المتمردين الذين لا تجمعهم اهداف أو مبادىء أو خطة محددة ، تركوا اعمالهم اليومية وانقلبوا بين يوم وليلة ثواراً سياسيين ، ووجدوا أنفسهم فى معركة بلا سلاح فانطلقوا نحو مخازن الذخيرة ، وتصدى لهم الجيش بالرصاص فسقط الكثير منهم صرعى .

انتفض ڤاجنر لهذه الأخبار واضطرب لمشهد جريح من رجال الشرطة ، ولكنه تخطى المتاريس وعاد الى بيته فى جوف الليل . وفى صباح ٤ مايو علم الناس أن الاسرة الملكية قد ولت فراراً فى الفجر واختبأت فى قلعة كونيجستين . ثم وقعت شبه هدنة ، ووقف الشعب خلف المتاريس واحتل دار البلدية ، وجيش ساكسونيا واقف بلا حراك ، والجميع يتمنى لو انضم الجيش الى الشعب حتى يكتب للثورة النجاح . وهنا تقدم ڤاجنر أمام الجميع الى الجنود يحمل مئات المنشورات التي طبعها بنفسه على مطبعة رويكل وكتب فيها « هلا انضممتم الينا لنقف معاً ضد الجيوش الاجنبية ؟ » ووزع ڤاجنر المنشورات على أفراد الجيش واحداً واحداً بيده ، وكان قلب المدينة ينضح بالجماهير صاخبة ضاحكة كأنها فى يوم عيد ، وعاد ڤاجنر الى بيته يفكر فى مسرحية جديدة عن « أخيل » وكأنما الأيام العصيبة قد انتهت .

غير أن صباح يوم ٦ مايو ما كاد يشرق ، حتى زحفت الجيوش البروسية التي استنجد بها الملك ، ولم يشأ ڤاجنر أن يفوته شىء من روعة المشهد ، فصعد الى برج كنيسة « كريز كيرش » ، وعندما اطلق بعض الثوار من أعلا البرج رصاصات ورد عليها الاعداء ، خشى احدهم على ڤاجنر مغبة وقفته تلك ، فرد عليه قائلاً : « لا خوف عليّ فأنا لا أموت » . وكتب الى « مينا » قصاصة يطلب اليها أن تبعث اليه بزجاجة نبيذ وبعض الطباق ويبلغها بأنه قرر قضاء الليلة فوق البرج . وفى الصباح توافد آلاف الناس من سكان ارزجيرج ، وارتفعت أعمدة دخان كثيف نحو السماء من حريق أتى على دار الاوبرا القديمة التى عزف فيها منذ شهر واحد سيمفونية بيتهوفن

التاسعة . وفي يوم ٨ مايو رحل ڤاجنر وزوجته وكلبه وببغاؤه الى ڤلفرام — زوج اخته كلارا — بمدينة شيمينتز ثم عاد ليشهد درسدن وقد تحولت الى اطلال ، ولم يعد أمام الثوار الا التراجع . وقد اقترح باكونين الفوضوى الروسى الهارب — الذى يحلم بعالم تسوده اخوة ساذجة قائمة على الغرائز الفطرية للانسان البدائي — نسف دار البلدية وقطع أشجار « ممشى مكسميليان » غير أن الثوار عارضوه فى حدة وبدأوا تراجعهم . وركب ڤاجنر مع باكونين وأعضاء الحكومة الشعبية المؤقتة عربة الى فرايبيرج . وحين بدأوا يتحركون الى شيمينتز استبدل ڤاجنر العربة باخرى أسرع . وما كاد باكونين يصل الى شيمينتز حتى اعتقل اثر وشاية أثارت حفيظة ڤاجنر ضد من خانوا باكونين . غير أن زوج اخته ڤلفرام نصحه بالتعقل فركب فى الليل عربة ڤلفرام الى حيث التقى بصديقه فرانز ليست الذى سخّر كل امكانياته لخدمة صديقه ، وكانت شرطة درسدن قد أصدرت أمراً بالقبض عليه لاشتراكه فى حركة التمرد بالمدينة . واجتمع ڤاجنر بصديقيه جناست مدير المسرح والدكتور سيبرت وتدارسوا الموقف ، فعرض الأخير أن ينتقل ڤاجنر الى مزرعة « ماجدالا » التي يديرها صديق له ريثما يعد له جواز سفر مزيفاً يتخطى به الحدود متجهاً الى فرنسا .

أمضى ڤاجنر فى مزرعة « ماجدالا » يومين واستقبل فى اليوم الثالث زوجته مينا التي جاءت تودعه فأغلظت له القول واتهمته بأنه سبب هذا البلاء كله لأنه انتزعها من قصر « ماركولينى » الذى نزل به نابليون من قبل ثم القى بها الى القلق والعوز والحاجة ، ومع ذلك أبدت استعدادها للحاق به فى باريس . وفى الصباح رحلت مينا ومضى زوجها حاملاً جواز سفر الاستاذ كريستان ادولف الذى قبل أن يمنح ڤاجنر اسمه وجواز سفر كانت مدته قد انتهت دون أن يجدد . ووصل ڤاجنر بعد رحلة ثلاثة أيام الى « لانداو » على شاطىء بحيرة كونستانس مساء ٢٧ مايو ، وأسلم جواز سفره الى رجال الحدود وأمضى ليلة قلقة فى فندقها المتواضع . وفى الصباح أطلق زفرة ارتياح وهو يتسلم جواز السفر ويصعد فوق سفين بخارى يغادر به أرض ألمانيا مندفعاً به وسط مياه سويسرا حيث يستقبله شعاع الحرية ونسيمها العليل .

★★★

(٧)

فى المنفى

واجه ڤاجنر فى باريس ظروفاً أسوا مما واجهه فى المرة السابقة ، فقد اجتاحها وباء الكوليرا يحصد ابناءها فى غير شفقة ، ويبسط فوقها ظلالاً من الكآبة والصمت المر ، ولم يكن يحمل فى جيبه مدخرات تسمح له بقضاء أسابيع فى فنادق المدينة الفخمة ، وانما توجه مباشرة الى أفقر احياء المدينة فسكن حى « نوتردام دى لوريت » فى غرفة سطح كئيبة ، يزيد من كآبتها أصوات الطبول التي لا تنقطع وهى ترافق مئات التوابيت الى المقابر . وكانت الرجعية قد بدأت زحفها لتمزق شعار الثورة المنادية « بالحرية والاخاء والمساواة » . واكتشف أن دار نشر « شليسنجر » ما تزال باقية على جشعها ، لاتقدم للمتعاونين معها غير اشق الأعمال مقابل أحط الاجور . وتلقى صدمة قاسية حين استشعر أن باريس لم تكن الا رمزاً للوصولية والتجارة البغيضة ، فاتخذ قراره بمغادرتها ، ورحل عنها يوم ٦ يوليه ١٨٤٨ قاصداً زيورخ . وهناك وجد فى بيت صديقه الكسندر ميلر مكاناً هادئاً عرف فيه الاستقرار الذى فقده ، ولقى فيه أصدقاءه الذين حرمهم ومعهم أصدقاء جدد ، ووضع تخطيطاً أولياً لكتابه **«العمل الفنى فى المستقبل»** وان لم يبدأه الا فى فترة لاحقة ..

علمت زوجته مينا نبأ وصوله الى زيورخ ، فذهبت اليه مصطحبة معها ابنتها التي غدت

فتاة مكتملة الانوثة ، وكانت ما تزال تزعم أنها اختها . كما اصطحبت كلباً كانا يسميانه « ببيس » وببغاء يدعوانه « بابو » وكان ڤاجنر يحتفظ بهما فى درسدن ، فما كان ڤاجنر يستطيع ان يعيش فى بيت لا يؤنسه فيه صوت حيوان أليف . وأحس الرضا فى قرب زوجته، وان استشعر أنها لم تعد تسكن أعماقه . ولعل شيئاً من الأمل كان يراوده فى أن تصبح يوماً ما جديرة به ، كما راودها أمل فى أن تجد يوماً بيتاً تستقر فيه مع زوجها ڤاجنر رافلة فى الثراء والشهرة والسعادة ، لذلك فقد أقنعته بأن يرحل الى باريس من جديد ، فغادر زيورخ بعد اقامة شهرين ووصل الى باريس للمرة الثالثة فى الأول من فبراير عام ١٨٤٩ .

كانت باريس هذه المرة رفيقة بڤاجنر ، فلم تغفل عنه سوى ستة أسابيع عاشها وسط الضيق والغربة ، ثم فتح عينيه صباح يوم على خطاب يحمل توقيع « چيسى لوسو » ، تلك الفتاة المليحة التي زارته يوماً فى صحبة زميلها الموسيقى كارل ريتر فى قصر ماركولينى معبرين له عن حبهما واعجابهما بموسيقاه . لقد تزوجت چيسى لوسو تاجر نبيذ ثرياً فى بوردو ، وها هى ذى تستضيفه فى بيتها ، ولم يتمهل ڤاجنر واخذ طريقه الى صديقته الفتية وطرق بابها ، فاذا امها تستقبله بترحاب ، هي ووالدة كارل ريتر ، ووجد مكاناً يحيا فيه وسط اسرة تعتز به وتزهو ، وأجرت له ام چيسى معاشاً سنوياً قدره ثلاثة آلاف فرنك كى يستطيع التفرغ للابداع الفنى ، يظل يتقاضاه حتى يحقق من الكسب ما يغنيه .

بدأ ڤاجنر يذوق السعادة فى بيت چيسى لوسو الجميلة الحانية الموسيقية الموهوبة ، تعزف له على البيانو فى مهارة ورقة ويقرأ لها هو قصائد شعر صباه « موت سيجفريد » و « ڤيلاند الحداد » ، واكتشف لديها تفهماً عميقاً وحسن ادراك لم يجده فى زوجته مينا .

وعرف ڤاجنر يوماً بنبأ الحكم باعدام أصدقائه الثوار : رويكل وهينر وباكونين ، فضاقت نفسه وتمزقت روحه ، وكاشف چيسى برغبته فى الهجرة والهروب من حاضره وماضيه باحثاً عن دنيا جديدة ، وينسدل جفنا چيسى وهى تسر اليه بأنها لا تقوى على بعاده . لقد تطور اعجابها الى حب ملهوف ، وها هى ذى تعرض عليه أن يهربا ليعيشا معاً فى مكان بعيد . ويقضى العاشقان فترة يعرفان فيها سعادة الحب ، وتزداد چيسى اقتناعاً بعدم جدوى استمرارها فى الحياة مع زوجها الوقور الطيب التافه الكثير التغيب عن منزله . كما يزداد ايمان ڤاجنر بضرورة فصم علاقته بزوجته مينا العاطلة من كل المزايا . حتى اذا ذهب ڤاجنر فى عمل عاجل الى باريس ونزل بفندق « ڤالوا » وجد خطاباً أحمق من زوجته تتعجله فيه تحقيق النجاح . وتثيره الحاحها فيكتب الى چيسى خطاباً يعلنها فيه اعتزامه تطليق مينا ، فتفرح چيسى وتجيبه بأنها على استعدادا للتضحية من أجله بكل شيء ، والذهاب معه الى حيث يريد. ويقرر العاشقان الهرب معاً الى تركيا ، ويكتب ڤاجنر الى زوجته كلمات قصاراً : « وداعاً يا مينا أيتها الزوجة المسكينة ! » . فتثيرها هذه الكلمات وتحيلها الى حيوان مفترس متأهب للانقضاض، وتجمع حاجاتها لتذهب حيث يقيم زوجها محاولة استرداده والدفاع عن حقوقها الزوجية . وتكاشف چيسى من جانبها امها بكل شيء فتتعقد الامور وتتناقل الألسنة النبأ ويعرف به الزوج فيمنع چيسى من الرحيل ويقسم ان يثأر لكبريائه بالتوجه الى باريس واطلاق الرصاص على ڤاجنر . ويشاء ڤاجنر أن يوفر على الزوج عناء هذه الرحلة فيأتي هو اليه مخترقاً فرنسا من شمالها الى جنوبها ، ليجد الزوج قد خلف المدينة مع زوجته بعد أن ارغمها على الرحيل معه ، وعاونته امها فى ذلك . ولم يفت الزوج أن يقصد مركز الشرطة قبل الرحيل طالباً حمايته من ڤاجنر . وما كاد ڤاجنر يصل حتى وجد الشرطة فى انتظاره تطلب اليه أن يغادر بوردو خلال ثلاثة أيام . وتسلل ڤاجنر الى منزل

لوسو المهجور حيث عثر على السالة التى تضع فيها چيسى أشفال الابرة ، فدس فيها خطاباً يستحثها فيه على هجر زوجها الجبان الضعيف واللحاق به، غير أن رقابة الزوج الدقيقة تحول دون وصول هذا الخطاب الى يد چيسى ، فبينا هي تنتظر رسالة من ڤاجنر كان الزوج اليقظ يلتقطها من يد ساعى البريد . وعلى الرغم من احتجازها طويلاً فى أعماق الريف الا أن حبها لڤاجنر لم يذو ، بيد أنها خالت أن ڤاجنر قد تخلى عنها فراودها التفكيرفى الانتحار ، ثم أعلنت لصديقها وزميلها كارل ريتر بقلب دام أنها قررت الاختفاء من حياة ڤاجنر .

كانت مينا خلال ذلك تحث الخطى لتمسك بتلابيب زوجها قبل أن يفلت الى الأبد . وما كادت تصل الى باريس ، ويحس ڤاجنر بقدومها حتى يتفادى لقاءها تاركاً هذه المهمة لصديقه كينز ، ولجأ فى صحبة كارل ريتر الى مدينة « ڤيل نيف » شرقى بحيرة ليمان ، وجاءت ام كارل لتشاركهما حفل ميلاده السابع والثلاثين ، وتركت لهما ما كانت تملكه من نقود تعينهما على اعتزال العالم ليتفرغا الى أعمالهما الفنية .

كان للاقامة فى « ڤيل نيف » وسط الطبيعة الحانية أثرها فى تهدئة أعصاب ڤاجنر حتى استطاع كارل اقناعه بالعودة الى العالم من جديد والى زوجته . وما كاد يصل الى زيورخ حتى وجد مينا قد أعدت له عشاً زوجياً بديعاً سماه الاصدقاء « ڤيلا رينزى » صبغته بذوقها الجميل ، اذ كانت ربة بيت ممتازة ، واستقبلته فى رضا وشوق . لم تعتب عليه بكلمة أو تهدأ عن خدمته لحظة ، وتلقاها هو بدوره بين ذراعيه فى ود وحنو كبيرين .

كافح ڤاجنر لكى يلحق صديقيه الغاليين وتلميذيه الموهوبين كارل ريتر وهانز فون بيلو بالعمل فى مسرح زيورخ حتى أنه وقّع على عقدهما متعهداً بالحلول محلهما واداء مهمتهما اذا فشلا . ولم يكن مدير المسرح ليكتب هذا الشرط اعتباطاً ، فقد كان يؤمن سلفاً بفشل ريتر وبياو ، ووجدها حيلة بارعة لكى يعمل الموسيقى الشهير على مسرحه بأهون الاجور . غير أن الشابين كانا موهوبين فأثبتا جدارتهما حتى أن هانز فون بيلو غدا وهو فى الثانية والعشرين من عمره واحداً من كبار الموسيقيين فى عصره .

وانطلق ڤاجنر الى لندن بغية الحصول على بعض المال الذى يعينه على الاعتزال مدة طويلة، وكانت جمعية محبى الموسيقى اللندنية قد عرضت عليه أن يقود الاوركسترا ثمانى حفلات موسيقية مقابل مائتى جنيه ، واستقبله الجمهور والملكة ڤيكتوريا ثم دعته الى قصرها ، كما سعد بلقاء بير ليوز فى برايتون وبرؤية بعض المسرحيات الشعبية فى مسارح الأحياء المتطرفة ، وبالنزهة على شاطىء « التيمز » . ورغم ذلك النجاح فلم تخل الرحلة من بعض المضايقات فقد هاجمه بعض النقاد لأنه لم يعبأ بالتزام زيهم وارتداء قبعتهم العالية ، كما هاجمه بعضهم أيضاً بسبب مقاله القديم الذى كان قد هاجم فيه اليهود فى ميدان الموسيقى ، وأسوأ ما آل اليه حاله أنه عاد الى زيورخ خالي الوفاض الا من ألف من الفرنكات !! مبلغ هزيل اثر رحلة لم يقبلها الا طمعاً فى الحصول على المال .

وبعودة ڤاجنر الى زيورخ فى ٣٠ يونيه ١٨٥٥ بدأت مرحلة جديدة فى حياته ، ذلك أنه كان قد توقف عن الابداع الفنى طيلة الاعوام الخمسة التى أعقبت ثورة درسدن ، وهى الاعوام التي أمضاها فى البحث والكتابة النظرية وقد ألف خلالها : « الاوبرا والدراما » و « اليهود فى ميدان الموسيقى » ، و « العمل الفني فى المستقبل » . ولا شك أن قراءاته وكتاباته قد أكسبته وضوحاً نظرياً أعانه على تحديد مفاهيمه الجديدة عن الاوبرا والدراما وعن

شكل العمل الفني الذي يريد تحقيقه وهو العمل الشامل المكتمل . وها هو ذا ڤاجنر يعود ثانية الى الابداع الفني مزوداً بنظرية جديدة واضحة المعالم ناشداً أن يكون تأليفه الموسيقي تطبيقاً عملياً لها . وهنا وضع ڤاجنر تخطيطاً لرباعية تشمل اوبرات اربعاً وتعرض في اربع ليال متتالية اقتبسها عن الاسطورة الشمالية((**أغاني النيبيلونج**)) تتكون من ((**ذهب الراين**)) و ((**ڤالكيورا**)) ثم ((**سيجفريد**)) التي كان قد كتبها من قبل تحت اسم ((**سيجفريد الشاب**)) وانهاها ((**بغروب الآلهة**)) ، وهي قصيدة قديمة له كان قد سماها ((**موت سيجفريد**)). بدأ ڤاجنر يؤلف موسيقى هذه القصائد وهو يحلم بعرض الرباعية على مسرح جديد مخالف لنموذج المسارح القائمة ، مسرح خاص به وبأعماله يحقق به افكاره الخاصة بالتوزيع الصوتي ووضع الاوركسترا .

واحس وهو يكتب الحان الرباعية بتلك النشوة الغريبة التي يحركها في نفسه تفتح قلبه لحب جديد . أحس في اعماقه الرغبة الجارفة الى عشق جديد فما لبث ان التقى بملهمته الجديده : ماتيلده ڤيزيندونك التي اظهرت اعجاباً كبيراً بقصائده الشعرية . فمضى يتردد على بيت ما تيلده زوجة تاجر المنسوجات الحريرية الثرى الذى ولد في مقاطعة الراين ونزح الى زيورخ . وبدأ مغامرة جديدة على نهج مغامرته السابقة مع جيسى لوسو . فزوج ماتيلده كزوج جيسى طيب القلب واسع الثراء كثير التغيب عن منزله ، ويقابل ڤاجنر نفس الترحيب الذى يشجعه على التردد على بيت ماتيلده كل مساء الى أن تستقبله على انفراد ، فيسمعها ڤاجنر قصائده ويعزف لها على البيانو بينما تبدأ عيناها تحكيان له مأساتها مع زوجها . وينظر ڤاجنر الى وجهها الشاحب الصافي وشعرها الأسود الفاحم المتدلي حول وجهها والى عينيها الحزينتين ويحس أنه يتطلع الى احدى فتيات العصور الوسطى القديمة ، ويتخيل شيئاً فشيئاً انها المراة التى ظل ينشدها حياته بطولها . وكان ڤاجنر بالنسبة لها ذلك الرجل الذى كانت تبحث عنه ، فبالرغم من انها تزوجت وهي في العشرين من عمرها وانجبت طفلين الا أنها لم تحس السعادة بجانب زوجها وان ظلت تحلم بها . وتسلل ڤاجنر الى حلمها الكبير ، ولم تفق من حلمها الا بعد أن اصبح حبها لڤاجنر قوياً عنيفاً لا تملك ان تقاومه أو تتخلى عنه . وتتأجج روح ڤاجنر بهذا الحب الذى تحيط به المخاطر وتترصده رقابة زوجته وزوج ماتيلده دون أن تثنيه تلك الأخطار ، فيكتب لها أغاني ڤيزيندونك الخمس شعراً وموسيقى ، يردد في اولاها ((**الملاك**)) :

« في ايام صباى ..
سمعت حكايا
عن ملك يهجر متع الجنة ..
يهبط من علياء سمائه
ليشارك في مأساة الناس ..
يحتضمن القلب المثقل بالآلام
يصعد به ..
ساعة يستمع اليه يئن ..
يتألم في صمت الوحدة ...
يتمزق قلقاً
يسفح دماً كالسيل
ينشد في الموت خلاصه
وانا ايضاً عانيت ..
حتى جاء ملاك بجناحيه البراقين ..
يحمل نفسي ، ينزعنى من أرض الآلام
منطلقاً نحو سماء عليا .. »

وفى قصيدة « فى المستنبت » يناجيها :

« لم تكتئبين ؟

يا زهرات تختال بأكمام خضراء ..

فى لون الجوهر ...

صامتة تملأ صورتك الآفاق ،

وتشيعين الطيب ،

يتحدث فى صمت عن الامك

فى خوف تمتد فروعك نحو الناس ،

وتضم ظلال العدم الباطل

القدر يعاملنا مثلك ..

وبرغم جمال الكون ...

لا نملكه .

القلب العانى بغشاه ظلام الليل

مثل الشمس

تغرب هاربة كل مساء

من نظرات نهار باطل

الصمت يخيم ...

لا يترك الا تمتمة رقراقة ...

تتمثل فى قطرات مثقلة بالماء ...

متتابعة تهرب من كل زهور المرج .. »

وما يلبث أن يكتشف أن وجـــوده كامن فى جسد ماتيلده فيخاطبهـــا فى مقطوعتـــه « كفّى » :

« يا زمناً يجرى ، لا يتوقف ، لا يرحم ...

ويقيس دهور الأبدية .

الأفلاك المتألقة بهذا الكون العظيم ..

متأرجحة فى مسراها حول العالم ..

يا قوة هذا الكون العليا

سلام لك ..

سئمت روحى احلام المستقبل

فدعيني أحيا لحظات الحاضر ..

وتخلّى عن قوتك الخلاقة .

يا مبدعة الحب الخصيب

كفّى

ودعينا لحظات ...

نحيا فيها فى صمت وسلام

كفّى عن نبضك يا أعراق العالم ..

ولتخف كل ارادة

حتى أتذوّق متعاً لا أملك أن أذكرها

فى ارجوحة نسيان يسكرني

ساعة ترشف عين سكرتها

ساعة تفنى روح فى روح اخرى

ساعة يكتشف المرء وجوده ..

فى جسد آخر ..

ساعتها تتلاشى كل الآمال ..

تصمت حتى عن ذكر الرغبات ..

تحيا فينا الروح الأبدية

نفنى فى قدسية هذا الكون ..

نفنى فيك .. »

وفى اغنيـــة « معاناة » يرفعها الى مكانة الشمس المشرقة :

« ساعة المساء ..

حين يجول الدمع الأحمر فى عينيك ...

ينغرس شعاعك وسط محيط واسع

وتسود الظلمة .

لكن ما أسرع ما تأتين

يا مجد الكون المظلم ..
يا شمس .
وكبطل اسطورى منتصر شامخ ...
بشرق وجهك فى الصبح ..
كيف اجاهر بالشكوى
واعبر عن قلب مثقل
مادمت كذلك مرغمة
أن تختبئي كل مساء .
تتفتح من قلب الموت حياة ....
تولد متع سامية وسط الآلام
ذلك ناموس املته طبيعة هذا الكون ..
فلأسعد بمعاناتي ... »

وبحسه المرهف يستشف النهاية المفزعة لحبه الذى يتلاشى وكأنه الحلم :

« ما أعذب هذا الحلم النابض فى اعماقى .
لحظات ثم يغيب ..
يتلاشى وسط فضاء العدم ...
كضباب شفاف
يا حلماً يزداد مع الساعات جمالاً وحناناً ..
يترقرق فى أنفسنا كنشيد علوى النغمات ..
ينساب شعاعه بين حنايانا أبدىّ الومضات ..
قد يستخفى فى الوجدان ... يغيب ..
لكن يبقى فى أعماقه ...
فى دفء الشمس المشرقة ربيعاً ...
تتفتح زهرات عطرية ...
وتحيى ميلاد اليوم .
تنمو تترعرع بين رؤاها ..
ثم على صدرك تذبل
تذوى ... »

وانشغل ڤاجنر أيامها بمسرحيته الشعرية « **تريستان** » ، فتوهم فى نفسه صورة تريستان الذى يواجه الألم والموت فى سبيل حبه ويهمس لماتيلده : « للموت تهبين نفسك كي تردى لى الحياة ، وتعود الحياة لي كي اتألم واموت معك » .

فكرت مانيلده أول ما فكرت فى هجر بيت الزوجية والفرار مع ڤاجنر ، غير انها كانت قوية جريئة تملك من الشجاعة والحزم ما جعلها تكاشف زوجها بحقيقة عواطفها نحو ڤاجنر وتقنعه بأن يقبل هذا الوضع اذا أراد بقاءها الى جانب ولديها . فيفتح الزوج بيته وقلبه لڤاجنر ويتركهما يعيشان فى سلام ، خشية أن تلونه الفضيحة لو هربت زوجته مع عشيقها . ولم يكن قبول مثل هذا الوضع الغريب سهلاً ، فقد عاش الزوج مأساة درامية لكنه كتمها فى نفسه وصبر عليها ، بل اننا لنعجب حقاً حين نراه يبقى على اعجابه بڤاجنر ويقدم له معونات مالية ضخمة لتدعيم مشروعاته الفنية ولسداد ديونه الكثيرة . لا نزاع فى أن ڤاجنرَ قد أحسن اختيار ملهمته هذه المرة . ولا شك أن هذه الواقعة هى التى جعلت چان رينيه هيجنان (١) يقول فى مقاله عن غراميات ڤاجنر « النفعية » : « لقد ارتبطت علاقات ڤاجنر كلها بمشاكله المالية ، فاما أن تخلق علاقاته هذه المشاكل واما أن تحلها » .

ومع ذلك حاول ڤاجنر جاداً اخماد العاصفة التى اثارها فى قلبه حبه لماتيلده وهرب كعادته الى التجوال ، وكان خلال مآسيه لا يطيق

(١) René Huguenin; **Des Amours Intéressés de Richard Wagner**, Collection Génies et Réalités. Editions Hachette, Paris 1962.

البقاء فى مكان واحد . فاذا عاد ثانية الى زيورخ أقام عرضاً خاصاً لاوبرا « ڤالكيورا » فى قصر الأميرة كارولينا ساين — فيتجنستاين صديقة فرانــز ليســــت . وغنى دورى سيجموند وهونديج ، بينما غنت زوجة الموسيقى هايم دور سيجليندة،فى حين جلس فرانز ليستأمام البيانو ليحل محل الاوركسترا الكبير . وقد أظهرت الأميرة واصدقاؤها اعجاباً شـــديداً بعمل ڤاجنر ، حتى انه عد تلك السهرة مـــن السهرات الرائعة فى حياته .

اما ماتيلده فقد رفضـــت أن يحيا ڤاجنر فى ذلك المنزل البعيد عن منزلها تؤرقه طرقات حداد قريب فأوفدت زوجها اليه بخبره انه قد اعد له منزلاً بديعاً تحيط به حديقـــــة فسيحة هى كل ما يفصله عن قصر ڤيزيندونك حيث تحيا ماتيلده . وينتقل ڤاجنر فرحاً الى ذلك البيت فى بداية عام ١٨٥٧ يغمره احساس بأنه وجد العش الآمن الذى سيقضي فيـــــه بقية عمره محاطاً بكل ما يتمناه . لقد عثر على الملهمة الرائعة ومورد المال الذى يحميه مـــن الديون والافلاس .

وفى البيت الجديد تبدأ اولى مراحل الفراق بينه وبين مينا ، فقد قسم البيت بينهما ، له الدور العلوى ولها السفلى . وتشغله ماتيلده اكثر مما تشغله موسيقى « سيجفريد » ، فلا يفصل بينه وبين عشيقته الا خطوات وسط الأشجار ليجد نفسه فى أحضانها . واذا كان عقلاهما يتهامسان فى موضوعات الفـــــن والفكر والموسيقى فقد أصبح جسداهما كذلك يتهامسان بحبهما العاصف . حقاً ان اغصان الأشجار الحانية تغطى همسات جسديهمـــا بحفيفها وتخفى لقاءاتهما عن العيون بأوراقها ، فضلاً عن أن قصر ڤيزيندونك نفسه يقـــع فى أطراف المدينة لا تقترب منه خطى المتطفلين ، ومع ذلك فلا يعدم العاشقان شعاعاً من نور يفضح من خلف النوافذ عناقهما . ويكثـــر الهمس فى بيوت زيورخ كلها ، ويعرف بـــه ڤاجنر فيحاول التخفيف من حدته بالذهاب الى باريس فى يناير ١٨٥٨ يقضـــي بهـــا عدة اسابيع . وسرعان ما يدفعه برد الشتاء وقلة المال للعودة الى زيورخ قبل أن تصمت الشفاه التي لا تلبث أن تخوض فى الحديث على نطاق اوسع ، خاصة بعد أن يلحظ الكثيرون الحزن فى عينى اوتو ڤيزيندونك ليلة عيد ميـــلاده الثالث والاربعين فى الحفل الذى عزف فيـــه ڤاجنر موسيقاه وسط ردهة القصر أمـــام اهل زيورخ .

وتعثر مينا على خطاب يدين زوجها وعشيقته فتوجه اليهما الضربة التالية ، ولو أنها لـــم تفهم محتويات الخطاب الذى يتضمن نقاشاً حول « **فاوست** » لجونه ، ونظرة ڤاجنر الى ماتيلده على أنها « الملاك » الذى يفتح له طريق العالـــم المجهول حيث يتـــم اتحادهمـــا الميتافيزيقى الكامل ! الا أن زوجها يختتـــم خطابه طالباً من عشيقته موعداً فى الحديقـــة بعيداً عن عيون المتطفلين ، ثم بتحية تكشف عن مدى هيامه بها : « تلك روحى تحيـــــة الصباح » . وهكذا وجدت مينا فرصة للثأر من غريمتها ، فروت قصة الخطاب للكثيرات رغم رجاء ڤاجنر لها بالتزام الصمت ووعدها له بذلك . وماهى الا أيام حتى أصبحت القصة حديث زيورخ كلها مما اضطر اوتو الـــــى أن يرحل مع زوجته الى ايطاليا بضعة أسابيع بعيداً عن هذه الضجة .

ويسترضى ڤاجنر زوجته ويبعث بها الى حمامات بريستفبرج القريبة من زيورخ لتعالج من مرض قلبهـــا القديم . ويُسرى عنهـــا بخطاباته وزياراته ، حتى اذا ما عادت وجدت قوس نصر على باب بيتها اقامه لها الخادم ، فيفرحها ويدخل على قلبها السرور وتستبقيه طويلاً لتقرأ فيه غريمتها ماتيلده دليل فوزها عليها . مسكينة مينا ، لقد كانت تتوهم أشياء غريبة على حين كان زوجها يحس الغربة معها ويعانى الم حرمانه من حبيبته .

ويقرر ڤاجنر فى لحظة من لحظات الحسم الرحيل والتخلى عن حبه ويبعث الى ماتيلده بكلمات اربع « لا مفر من ذلك » ، ويتقاطر الأصدقاء على بيت ڤاجنر يودعونه ومن بينهم اخلص صديقين له وهما هانز فون بيلو وزوجته كوزيما ابنة فرانز ليست .

يرخى الليل سدوله على ڤاجنر وحيداً فى غرفته وعينه مشدودة الى شعاع النور المنبعث من قصر حبيبته، وتعاوده صورة ((**تريستان**)) بطل اوبراه الجديدة التى عاش مأساتها بنفسه مع ماتيلده . حتى اذا تحركت العربة فى الفجر شهدت زوجته تعلق نظرته ببيت ماتيلده ، والعربة تمضى وجراح قلب ڤاجنر تدمى واحساسه يكبر بأنه فقد مأواه الحق .

انزوى ڤاجنر فى مدينة البندقية العائمة معتزماً أن يوقف نشاطه على فنه وان يبدع من الأعمال الفنية ما تجد فيه ماتيلده عزاء وسلوى عن بعاده ، وشرع يكتب يوميات يبعث بها الى ماتيلده يكشف فيها صراحة عن أهم ما يشغل باله وهو تأليف ((**تريستان**)) . انه يعترف لها بأن فنه يقيد خطاه فيقول لها : ((**حبيبتى .. لقد كان بوذا محقاً حين أدان الفن ، فلو لم توجد باعماقى هذه الموهبة الرائعة وتلك القدرة على التخيل والابداع لاستطعت أن أخطو على ضوء المعرفة المتالقة فى اثر انطلاقات قلبى ولصرت قديساً ... أو عاشقاً على الأقل . ساعتها كنت أملك بوصفى قديساً أن أدعوك الى هجر كل ما يبقيك هناك، وأن تحطمى كل الروابط التى تشدك الى العالم وأن تأتى الىَّ لنحيا طليقين معاً**)) .

واصبح يحس متعة فى التسامى والبعد عن حبيبته ، وغدا كالمنهوم الذى ينعزل عن الآخرين حتى لا يقاسموه طعامه ، فهو يجد فى عزلته ما يمكنه من الاحتفاظ بانفعالاته لنفسه مجنباً اياها المعوقات الروحية والجسدية التى يبذلها وهو بين يدى حبيبته ماتيلده ، وكأنما لم تعد ماتيلده تهمه بشخصها . ان ما يحرص عليه هو أن يكون فى مزاج عشق وهيام ، أى انه يهتم بالحالة النفسية لا بالكائن البشرى . وقد تحقق له هذا المزاج النفسى ، مزاج العشق الذى أجَّج موهبته ، ووجد فى هذا الفراق فرصة لكى يذوق آلام الحب فى احساسه بالحرمان المتصل ولكى يرضى كبرياءه العنيدة .

نعم ڤاجنر فى هذه العزلة بهدوء واستقرار نادرين ، وسعد بحب وهمى تتألق فيه خيالاته العاطفية ، ومنح وقته كله وجهده كله لموسيقاه، فكانت فترة خصبة عوضت أيامه الضائعة . لقد وجد ڤاجنر فى عزلته فرصة يمنح فيها نفسه من الخيال ما لم ينله فى الحقيقة . لقد كان من الناحية النفسية فى حالة العشق الحقيقية التى تفجر طاقاته الابداعية تفجيراً هائلاً . وكانت لحالة العشق الخيالية عنده قيمة كبرى ، والغريب انه يذهب فى تقديس خيالاته الى حد قوله : ((**اننى أجهل تماماً معنى الاستمتاع بالحياة ، وليس الاستمتاع بالحياة وبالحب عندى الا مسالة تخيل لا تجربة . وذلك ما جعلنى أطوى قلبى واكبت عواطفى واخفيها عن فكرى والا أحيا الا حياة مصطنعة**)) ... وهذه الفكرة هى بالتحديد جوهر مسرحيته « تريستان » .

ويشرح لنا چان رينيه هيجنان فى مقاله سالف الذكر فكرة ڤاجنر هذه التى جعل منها جوهر فكرة اوبرا تريستان وايزولده ، قائلاً :

« قليلون هم الذين يدركون لماذا يرفض تريستان أن يذوق المتعة الجسدية . ويرى أصحاب المشاعر العادية التى تطفىء اللذة الجسدية ظمأها انه يرفض المتعة هرباً من الاحساس بالشقاء الذى يستشعره المرء حين يستيقظ فى أعقاب ليلة ناعمة ، ويتطلع الى الجسد العارى الخامد الممدد الى جانبه بعد أن يغمره شعاع الفجر الحزين وقد فقد

الجسد سحره بعد أن روى غليله منه ، ويبحث عن الكائن الغالى الذى هام به فلا يجده داخل هذا الجسد الناعس الأليف الذى ما كاد يتملكه حتى انفصل عنه . ويتوهم كثيرون أن تريستان يرفض المتعة ليحتفظ بحنانه وبرقته ، مثلما يندم المتدينون الأتقياء على انهيار مقاومتهم بعد استسلامهم لغواية انثى . والحقيقة أن تريستان وايزولده لا يرفضان المتعة خشية ان تخنق حبهما ، بل انهما يرفضانها كي يفلتا مما يصحبها من احساس مرير بالخيبة والحرمان واليأس من ان يظفرا بما يحبان . انهما يتوقعان الا يطفىء الالتحام الجسدى ظمأهما بل أن يكشف لهما عن أنهما يبحثان عن شىء آخر . ان كلاً منهما يشتهى الآخر ، لكن على غير الصورة المألوفة . فهذا اللقاء الجسدى الذى يعد أسمى تعبير عن الحب ليس الا وهماً يصيبنا بجراح ، ويغرق نفوسنا فى يأس لا من الحب ، بل من الطريقة التى نُعبِّر بها عن الحب ، وكأنما نحن فى حاجة الى ان نبتكر لفتات جديدة ونداءات جديدة وقبلات جديدة نعبر بها عن حبنا . اننا نفتقد طريقة للتعبير عن العواطف ولغة تتهامس بها القلوب غير هذه اللغة الجسدية . نريد أن نعرف الوسيلة التى يهب بها الانسان نفسه لحبيب أو يستردها منه . ان تريستان وايزولده يؤمنان بأننا نملك رغبة قوية فى الحب ، ولكنا لا نملك وسائل الافصاح عنه . ونجد ايزولده تموت وسط جزيرة يضرب الموج شطآنها محتدماً عنيفاً بعد أن ذهب اليها العاشقان هاربين من الملك مارك خطيب ايزولده . وقد رمز ڤاجنر بموج البحر العاتى الذى يعصف بالشطآن الى رغبتنا فى الحب ، وبالملك مارك الى عجزنا الكبير ، وبهروب العاشقين الى هروب من الوضع الانساني ذاته ، وكأنه يقول ليس فى هذا العالم حب ، ولهذا فقد رحل العاشقان معاً ليجربا حظهما فى العالم الآخر » .

هكذا بسط لنا هيجنان بسطاً رائعاً **فكرة اوبرا تريستان وايزولده** ، نحس منه كيف كانت مشكلة ڤاجنر العاطفية ومأساته مع ماتيلده مصدر ايحاء له باوبرا تتسامى فى فكرتها وموضوعها عن حسية ڤاجنر واستهتاره وسلوكه المستهجن مع زوج عشيقته . وتلك هي قيمة العبقرية الحقيقية .

ولو انا أخذنا اوبرا **تريستان وايزولده** على انها تعبير حقيقى عما يعتمل فى أعماق ڤاجنر لبدت لنا عبرها صورة اخرى مختلفة عن الصورة التى عرف بها ، فقد اتهم ڤاجنر بالحسِّية وحب التملك ، فى حين أنه يعلن فى اوبرا تريستان انه لا يبحث عن المتعة الجسدية ولا يسعد بالتملك . واذا كنا قد علمنا الخلفية التى من أجلها انتهت الاوبرا بموت تريستان وايزولده ، فقد أصبح من **اليسير أن نفهم سر رغبة ڤاجنر المحتدمة فى الموت ، فهى ليست رغبة فى الموت ذاته ، وانما هى رغبة فيما يهيؤه الموت من نقاء ، وذلك هو أكثر أحاسيس ڤاجنر اخلاصاً . وهنا ندرك أبعاد ڤاجنر الحقيقية ، فانه مع ما عرف عن حسيته ، لا يطيب نفساً بالمتعة الجسدية مثلما أسلفنا ، كما أنه مع ما أشاعوا عنه من حب التملك ، لا يقر عيناً بما يملك . انه يفضل — رغم كل شىء — أن يخسر ، فهو لا يكاد يملك شيئاً حتى يخسره ، ويحس مقاومة دائمة مما يملكه ، فى حين يجد أن الشىء الذى خسره يحمل معه دليل عجزنا عن الاستيلاء عليه . ويرى أنه لا جدوى من وراء الملكية لأننا لا نملك الا الشكل الخارجى ، فى حين يفلت الجوهر من أيدينا ، ويتعين علينا أن نقنع بخلق جوهر مختلف حيثما اتفق . وان اليأس من معرفة أعماق من نحبه ليدفعنا الى الهرب فى ألم وتعالٍ داخل وحدة نعيش فيها على الأحلام ، ولا يصبح أمامنا الا أن نهرب الى الموت ، أو أن نعانى هذا الظما والجفاف الذى يجنيه كل من يعلق على الحب الكثير من الآمال .**

ورغم هذه البراعة التى يدعونا بها فى « تريستان وايزولده » الى الايمان بالحب واحتمال الألم واستعذاب الموت فى سبيله نكتشف أن الوحدة والتسامى والبعد عن الحبيبة قد أنهكت فاجنر. ولم تعد به رغبة في احتمال الألم ، وبات وهو الانسان المثالي يبحث عن واقع مادى محسوس . ولم يمض طويل وقت حتى كان ڤاجنر يحيا فى تجربة غرامية مع مربية نمساوية جميلة تقوم برعاية مسكنه الجديد وتجميل حديقته ، وانطفأ حبه لماتيلده بل انه حين احتاج الى نقود قصد زوجها وباعه حقوق نشر « **رباعية الخاتم** » بمبلغ ٢٤٠٠٠ فرنك ، وكتب بعد ذلك الى هانز فون بيلو خطاباً مخجلاً تحدث فيه فى غرور يجرح كرامة المرأة التى كان يهيم بحبها من قبل ، اذ قال : « لقد سكنت بيت هذه السيدة الوفية القلب كى اعينها على احتمال حياتها القاسية ، وكان زوجها يفرح حقاً برؤيتى زائراً ومقيماً عنده » . ولا تكاد تمر بضعة شهور حتى يعرف أن ماتيلده تنتظر طفلاً ، فيواصل ڤاجنر حديثه بلا حياء « اننى أفخر بأننى سبب تطور هذا الموقف ... ذلك عمل رائع أتحدى من يقلده كائناً من كان !! » .

والواقع أن الغرور لم يكن عيب فاجنر الوحيد ، فقد أورثه الفقر وقسوة الحياة فى شبابه وهو يسعى ملهوفاً على العظمة والثراء ، جنوناً غريباً جعله يهيم بالثياب الفاخرة وبالعطور يضمخ بها عباءته وحمامه وجدران بيته ، وكأنما يرى فى حياة الترف ثأراً من حياة الفقر الماضية .

وكان ڤاجنر يلتقى فى طريقه بكثيرات من المعجبات اللاتى يفضن حناناً ورقة ويبدين استعداداً لتقديم أية تضحية من أجل هذا العبقرى الذى وقع اختيارهن عليه ، ويرين لحياتهن معنى حين يقدمن أى عون ، اى عون ـ حتى أجسادهن ـ بغية معاونته على خلق احدى روائعه الفنية .

ولم يكن ڤاجنر يتردد بدوره فى التودد الى النساء اللاتى يتوددن اليه ، ولم يعد يذكر أن هناك زوجة اسمها مينا ڤاجنر تقيم فى أحد أركان ألمانيا ، وانتهى به الأمر الى نسيانها تماماً ، واقتصرت علاقتهما على لقاءات نادرة قصيرة ، وأصبحا غريبين أحدهما عن الآخر بحكم هذا الفراق الطويل . واذ كان وجود المرأة الى جوار ڤاجنر ضرورياً كما قلنا حتى يستطيع أن يخلق وأن يتنفس فقد اتخذ عشيقة جديدة هى ماتيلده ماير الجميلة . هكذا ببساطة دون أن يرى أنه من الأنسب لو حصل أولاً على الطلاق .

ثم يمر فاجنر بفترة فلق جديدة ، وينظر فيجد نفسه مثقلاً بالديون مطارداً من المرابين الذين يتعقبونه بلا هوادة ، مريضاً مؤرقاً مع ذلك بحمى الابداع الفنى الذى لا يتركه يعرف الراحة ، مشبوهاً سياسياً فى ألمانيا التى لم تنس له اشتراكه فى ثورة ١٨٤٨ ، محاصراً بغيرة زوجته ، يتمنى لو ذهب الى روسيا ليشغل منصب قائد اوركسترا كييف ، غير أنه يخشى أن يحاسبه الروس على وقوفه فى صف پولندا يوم اعتدوا عليها فيعدل عن فكرته .



(٨)

ابتسامة الأمل :

رفع ڤاجنر رأسه المثقل بالأحزان وتصفح وجه رجل مهيب ينحنى أمامه ويسلمه رسالة يفضها فتطالعه صورة شاب وسيم حالم العينين وكلمات يعيد ڤاجنر قراءتها فى ذهول : « ان لودفيج الثانى ملك بافاريا يقدم لڤاجنر قلبه وفكره ومملكته لقاء اقامته بقصر الملك لكى يضىء وحدته الروحية بوهج موسيقاه المشرقة ! » .

وشرد ذهن ڤاجنر **وكأنه يحيا فى عالم** اسطورى ، وأخذ يعاود النظر الى صورة هذا الملك الشاب الذى قال عنه ڤيرلين : « انه الملك الحقيقى الوحيد فى هذا العصر الذى لا يؤدى الملوك فيه الا أتفه الأشياء » .

كان لودڤيج الثانى **يتمتع بمواهب عديدة** وبحس فنى مرهف وبعاطفة مفرطة ومشاعر رقيقة ملتهبة ، قرأ فى عامه الثانى عشر كتاب ڤاجنر : « **العمل الفنى فى المستقبل** » ، وشهد فى عامه السادس عشر العرض الأول لاوبرا « **لوهنجرين** » ، فكانت حدثاً هاماً فى حياته شده الى كتابات ڤاجنر ، فأخذ يقرأ قصائد اوبراته ، وانتهى من قراءة اوبرا « **الخاتم** » وهو فى الثامنة عشرة من عمره ، وترددت أصداء مقدمتها فى أعماقه ، وكأنها نداء يستحثه لأن يشمل هذا الفنان الموهوب برعايته وحمايته ، وان يمنحه من الامكانيات ما ييسر له اخراج اوبرا **الخاتم** التى يعدها عملاً فنياً عملاقاً . ولم يكد يرتقى عرش باڤاريا **فى عامه التاسع** عشر حتى زاد احساسه بأن عليه رسالة **تجاه** ڤاجنر ، **والتهبت حماسته ، وارسل يدعو** ڤاجنر اليه معتزماً أن يقدم له مأوى يخفف فيه من أعباء الحياة المادية ويتيح له التفرغ لأعماله الفنية .

وصف لودڤيج الثانى لقاءه بڤاجنر لخطيبته قائلاً :

« لقد انحنى تماماً على يدى ، وعلاه اضطراب ، وبقى طويلاً منحنياً لا ينطق بكلمة . وهو وضع مقلوب ، فملت عليه لأرفع رأسه ، وكأنما كنت اقسم ساعتها أن أبقى وفياً له الى النهاية » .

أما ڤاجنر الذى وجد الملك « جميلاً ذكياً وكريماً حتى خشى أن تنقضى حياته كحلم يعبر فى سماء عالمنا الأرضى » فقد كتب عنه الى صديقته ماتيلده ماير قائلاً :

« تصورى شاباً رائع الجمال ، هيأه القدر لكى يحقق أحلامى ويخلصنى من آلامى ... لقد قدم الىّ كل ما احتاجه كى أحيا وأعمل واخرج أعمالى الفنية الى حيز التنفيذ . ليس ثمة عبء أحمله ولا وظيفة تقيدنى . لقد تحققت امنياتى على أروع صورة فى اللحظة عينها التى كانت الظلمة القاتمة قد جثمت على حياتى وظللت وجودى . اننى أحيا فى ذهول » .

أفرد لودڤيج لڤاجنر قصر بيليت الصغير القريب من قصر بيرج الكبير الذى يسكنه الملك ، تحمله عربة من قصر بيليت الى قصر بيرج كل صباح حيث يقضى الصديقان الساعات الطوال فى جو من السعادة الاسطورية ، **يسمع** الملك موسيقى ڤاجنر **وينصت الى أحلامه** وأمانيه ، ثم **يعيده الى قصره الصغير** .

وفى قصر بيليت خان ڤاجنر صديقاً **من أعز** أصدقائه وأحبهم اليه **هو هانز فون بيلو مع** زوجته كوزيما ابنة صديق آخر غال عزيز هو فرانز ليست .

كان هانز كما سبق القول قد سمع عام ١٨٤٥ موسيقى « **تانهويزر** » وهو فى الخامسة عشرة من عمره ، فهام بفن ڤاجنر وقصد اليه فى العام التالى يتخذ منه استاذه ويضع حياته وفكره وجهده فى خدمته . حتى اذا تزوج هانز بكوزيما اتخذا من ڤاجنر الهاً يعبدانه معاً وينذران نفسيهما لخدمته ، وتولى ڤاجنر هانز برعايته حتى أصبح واحداً من كبار قادة الاوركسترا .

ولم تكن كوزيما جميلة بقدر ما كانت قوية عنيدة ذكية تعرف دائماً طريق الوصول الى ما تريد . ولم تكن موسيقى ڤاجنر وحدها هى التى شدتها اليه ، بل فوق ذلك سحر شخصيته وحديثه وتألقه وشهرته ، وتمنت لو أصبحت وحدها صاحبة هذا المجد كله . ورغم أن ڤاجنر كان فى الخمسين من عمره ، وهى تصغره بعشرين عاماً فقد كانت تبدو أكثر نضجاً منه ، وأوهمته أنها أسيرة شخصيته حتى أوقعته تحت تأثير شخصيتها القوية ، وهى التى قال

نيتشه عنها : « انها من مستوى يفوق كل من عرفهن من النساء » .

صادف ڤاجنر فى كوزيما الثقافة الواسعة والفهم العميق والحنان الكبير والحيوية الدافقة ، حتى أحس أنها المرأة التى تفنيه عن كل نساء الأرض ، فتمسك بها تمسكاً جعله لا يحفل بأنها زوجة صديقه المخلص الوفى وتلميذه الموهوب النابغة . وكان فى تشجيعها له ما حفزه لأن يفض الطرف عن كافة الاعتبارات ، وفى حيويتها ما أراق دم الشباب فى عروقه الهرمة .

بدأ ڤاجنر يشعر بحب كوزيما فى العام السابق على مجيئه الى باڤاريا ، حتى اذا ما انتقل الى قصر بيليت اشتاقها فبعث اليها والى زوجها يستضيفهما تخفيفاً لوحدته ، غير أن زوجها بعث بها قبل ذهابه باسبوع ريثما ينهى هو بعض أعماله العاجلة . وفى هذا الاسبوع أشعلت الخلوة بين ڤاجنر وكوزيما عاطفة كانت قد نشأت بينهما منذ خريف عام ١٨٦٣ وترعرت بعد ذلك . واستشعرت كوزيما رغبة عارمة فى أن تكون شريكة ڤاجنر فى الأمل الذى كان يتطلع اليه والذى وعده لودڤيج الثانى بتحقيقه ، وهو تملك مسرح مثالى يمكن أن نزدهر فيه «موسيقى المستقبل» من خلال العمل الفنى الشامل .

لم يكن ڤاجنر ليشعر ــ كما أسلفنا ــ بأى حرج لكون كوزيما زوجة صديقه الوفى هانز بيلو وابنة صديقه الحميم فرانزليست ، بل على العكس من ذلك كانت هذه العقبات الصغيرة حافزاً له على التمسك بها ومحركاً لمشاعره المشبوبة التى أخذت جذوتها تجف . ولم يضق بأن يكون حبه الجديد مأساة جديدة ، بل انه ليسترد شبابه وقوته وصموده كلما عاش فى مأساة ، وقد وصف ذلك قائلاً : « كانت أعيننا تتلاقى فنحس أن رغبة تطحننا فى أن يعترف أحدنا بالحقيقة للآخر ، ولم تكن فى حاجة الى أن نتكلم كي ندرك الشقاء اللانهائي الذى يثقل أكتافنا » . وأغلب الظن أنهما لم يضيقا بهذا الشقاء ، رغم جهده فى تصوير حياته تصويراً أليماً ، وكأنما تحركه موهبته ككاتب تراجيدى فيكتب تلك العبارة التى تهز كوزيما حين يقول : « كم يحس الانسان تعاسة الحياة أيام الأعياد ، اننى أشعر بالعجز الكامل ساعة أرغب فى مصارحتها بحبى ، ولن استطيع أن أعبر لها عنه فى غمار انفعالة الموت » .

هكذا تخون كوزيما زوجها مع ڤاجنر دون أن تخدش حياءه سوقية الخيانة الزوجية، وانه لا يدرك أنه يرتكب جرماً ، حتى لكأنه مزدوج الشخصية ، فهو الى جانب خيانته لهانز نجده مخلصاً له فى صداقته سعيداً بالاحتفاظ بوده واعجابه . وكأنما يرى أن عبقريته وفنه يبرران له هذا المسلك ويبيحان له ما حُرم على الآخرين . خلال ذلك الاسبوع نفسه التقى جسداهما فحملت منه كوزيما ابنتها « ايزولده » ، وضعتها بعد تسعة أشهر وهى ما تزال زوجة لهانز ، ويسرع ڤاجنر ساعة وضعها ليقدم تهانيه الحارة الى زوجها المخدوع .

أقام الزوجان فى ضيافة صديقهما بقصر بيليت صيفاً كاملاً حافلاً بالسعادة ، ثم رحلا وعرف الشقاء طريقه الى قلب ڤاجنر وزاده الخريف الزاحف اكتئاباً . ولم يطق ڤاجنر بعاد كوزيما فأقنع الملك باستقدام هانز ليعمل قائداً للاوركسترا الملكى . ويرحب الملك فيدعو هانز الذى يقبل هو وزوجته كوزيما فى أعقاب الخريف، ويستأنف ڤاجنر سعادته من جديد .

★★★

لم يكن أغلب الباڤاريين يشاركون مليكهم حبه لڤاجنر بل كان بعضهم ينظر الى صداقتهما نظرة مليئة بالشك والظنون، وكانت عيون الأعداء جادة فى البحث عن هفوة لڤاجنر كي يقيموا الدنيا كلها عليه . ويبدو أن عيناً ما قد لمحت الحنان المتبادل بين ڤاجنر وكوزيما

فما لبثت الصحف المعادية أن شهّرت به . وكانت تلك صدمةللودڤيجالذى رفض تصديق ذلك وقال : « لا اصدق أن العلاقة بين ڤاجنر وزوجة هانز تتخطى حدود الصداقة ، والا كان ذلك أمراً بشعاً » .

ثم انتقلت الصحف من الحديث عن سلوك ڤاجنر الى الاحتجاج على وجود رجل أجنبى المولد والثقافة فى بلاط الملك الشاب . ورغم ذلك بعث الملك الى ڤاجنر بكلمات مطمئنة :

« ما أتفه أولئك الناس من قليلى الادراك الذين يرجفون بغضبى عليك . انهم لا يتصورون ، ولا يملكون أن يتصوروا عمق صداقتنا . اغفر لهم فانهم يجهلون ما يصنعون . آمل أن أراك قريباً ، ولك ودى العميق الدائم . صديقك المخلص : لودڤيج» .

ويطمئن ڤاجنر ويلتمس مقابلة الملك ، ومن الغريب الا يؤذن له فى المقابلة ، فتعاوده الشكوك ويبعث الى الملك برسالة يطلب فيها أن يوضح له بصراحة ان كان عليه أن يستمر فى ضيافته أم يرحل ، ويطمئن الملك ڤاجنر للمرة الثانية برسالة يقول فيها :

« ابق يا صديقى . سيعود كل شىء رائعاً كما كان من قبل . اننى الآن مشغول يكاد العمل يقتلنى ... صديقك : لودفيج » .

وهكذا كانت ثقة الملك واصراره أقوى من حملة الصحف المعادية . ومرت العاصفة ، وعاد ڤاجنر الى عمله وان تكن كوزيما قد رحلت عنه فى رفقة زوجها الى بودابست .

ابتسمت الحياة لڤاجنر وقدم عرضاً لاوبراه « **تريستان وايزولده** » حقق نجاحاً مذهلاً أخرس الألسنة المعادية . ثم انتقل الى قصر « هوهنشوانجو » حيث يقيم الملك نفسه ، يشغل كل منهما جناحاً لكنهما يقضيان أكثر وقتهما معاً ويتنزهان فى عربة وسط الخمائل الممتدة .

ودب النشاط الفنى فى ڤاجنر فبدأ يخطط اوبراه الجديدة « **پارتسيڤال** » ، ويكتب سيرة حياته التى أسماها « **حياتى** » ، ويقوى تأثيره على الملك فى غير المجال الفنى حتى يصير حاكماً مستتراً وراء الحاكم ، غير أن الأوضاع الديموقراطية فى مملكة باڤاريا ووجود البرلمان ويقظة الاسرة المالكة حالت دون وصول مشروعاته الى مراحل التنفيذ .

ورحل ڤاجنر ذات يوم الى ميونيخ فصحبه الملك مودعاً حتى محطة السكة الحديدية . وقد أثار هذا الحدث غير المألوف والخارج على التقاليد الملكية ثائرة أعداء ڤاجنر وجمعوا صفوفهم من جديد فى حملة منظمة قوية بدات بتجريحه . ولم يكن يعوز أعداءه أسباب الحملة ، فهو رجل يعيش فى ترف القصر الملكى تاركاً زوجته تتضور جوعاً وتحترف مهنة « الغسالة » ، ثم يخونها مع زوجة صديق عزيز عليه . كما أنه اشترك فى الماضى فى ثورة درسدن وقاد عصابةمنالقتلة ومشعلى الحرائق زحفت لتحطم القصر الملكى.وتحركت الاسرة المالكة بدورها محاولة الضغط على لودڤيج ، وابلغه عمه الأمير شارل اعتزام الوزارة تقديم استقالتها واحتمال قيام ثورة يشترك فيها الجيش تطيح بالاسرة المالكة كلها .

ونجحت الحملة ، وتخاذلت مقاومة لودڤيج بعد صمود بطولى طويل ، وقَبِلَ أن يذهب سكرتيره الىڤاجنر ليبلغهأسف الملكواضطراره الى أن يطلب اليه مغادرة باڤاريا فى أقرب وقت والبقاء بعيداً عنها عدة أشهر ، وحمل سكرتيره رسالة صغيرة يودعه فيها قائلاً :

صديقى العزيز

« يحزننى أن اجدنى مدفوعاً الى أن أطلب اليك الاستجابة لرغبتى التى ينقلها اليك سكرتيرى ، وثق انى لم أفعل ذلك الا مرغماً . ان الود الذى أحمله لك بين جوانحى ثابت

مدى الدهر . وأرجــو أن ترعى أنت بدورك صداقتك لى ، تلك الصداقة التى أعتقد عن ادراك حقيقى اننى جدير بها . ومن ذا الذى يستطيع أن يفرق بيننا مهما نباعدنا . اعلم أن عواطفنا متحدة ، وانك قادر على أن تدرك مدى المى ، وتأكد أنى لم أجد حلاً آخر ، فلا تشك فى اخلاص أفضل أصدقائك وما ذلك الا حدث عابر » .

صديقك المخلص حتى المــوت : « لودڤيج »

وتقبل ڤاجنر الأمر فى أسى عميق وكتب الى لودڤيج :

« وداعاً يا مليكى العزيز . ولنتذكر صديقك الذى سيظل مخلصاً لك أبد الدهر : ريتشارد ڤاجنر » (٢) .

وغادر ڤاجنر ميونيخ مجهداً متهالك الجسد والروح ، تتمزق روحه وهو يودع هذا العالم الاسطورى الذى أمضى فيه تسعة عشر شهراً مضت وكأنها حلم قصير وانتهت ليواجه أقسى محنة عرفها خلال أعوامه الثلاثة والخمسين . حقاً لقد ملأ هذا الفراق نفس لودڤيج الثانى ألماً ومرارة ، غير أنه كان بالنسبة لڤاجنر قضاء على أحلامه الكبرى وانتصاراً بشــعاً لحملة الحقد والحسد والتآمر الوضيع .

ومع كل خطــوة خطاها ڤاجنــر بعيداً عن ميونيخ كان أمله فى بناء المسرح المثالى يتقوض، بينما يعظم شبح الدائنين ومديرى المســارح ليسد أمامه الطريق . ويعود من جديد يصغى الى تفريغ « مينا » ويعيد علاقته بماتيلده ماير فى اللحظة عينها التى يحس فيها بأنه مشدود الى كوزيما .

★★★

(٩)

العش الملعون

حمل ڤاجنر همومه ومضى الى صــديقيه هانز وكوزيما ، وقرأ فى عينى صديقه الطيب الوفى الحزن والمرارة والعتاب المستخفى . ومع ذلك لم يستطع ڤاجنــر أن يحول قلبــه عن كوزيما ، ذلك أن كوزيما لم تعد تمثل عنده امرأة يهواها أو يأنس اليها ، بل حياته نفسها يستحيل عليه أن يحياها من دونها ، كذلك لم تعد كوزيما تشغل نفسها بشىء آخر غير حبها لڤاجنر . وقد ضــاقت باختــلاس لحظات سعادتها معه فاتخذت قرارها الصارم بهجر زوجها والهروب معه .

مضى الخائنان ڤاجنــر وكوزيما الى بيت استأجراه فى جنيف ملعونين من المجتمع فحاولا تجنبه . ورغم أن المنزل كان فى طرف المدينة ، غير أنهما احسا عيــوناً ترقبهما ، فأوغلا فى سويسرا حتى وجدا ضيعة صــغيرة تدعى « تريبشين » على مشارف مدينة « لوسرن » المطلــة على بحــيرة « الكانتونات الأربعــة » ، ضيعة رائعة الجمال تحيط بها مرتفعات وجبال وأشجار ومياه ، وخلا ڤاجنر الى ابداعه الفنى وقد تجمع له كل ما يســاعد عبقريتــه على التفتح والازدهار ، وانصت الى أطياف أبطاله الذين يخلقهم ، وغمس روحــه فى الموســيقى معايشاً ذاته المتجســدة فى بطلــه الجديد « پارتسيڤال » ، بينما أظلمت الدنيا فى عينى هانز الذى يفقد زوجته وصــديقه ، رفيقته واستاذه ، ماضيه ومستقبله ، ثم استسلم للأمر الواقع وطلق زوجته الفارة الخائنــة ، بعد أن أنجبت « ايڤا » ابنتهــا الثانيــة من ڤاجنر ، ويتساءل مفجوعاً : « هل يمكن أن نقارن سمو أعمال ڤاجنر بوضــاعة ســلوكه الشخصى ؟ » .

---

(٢) نقلت نصوص خطابات لودڤيج الثانى عن كتاب :

Zjdenko Von Kraft; **Richard Wagner, Une Vie Dramatique,** Paris 1967.

وظل ڤاجنر يعاشر كوزيما معاشرة غير شرعية ، ولم يعقد عليها الا بعد عام كامل من ميلاد طفله الثالث منها وهو سيجفريد عام ١٨٦٩ . وتوفيت زوجته التى نسيها ولم يكلف خاطره حتى الاشتراك فى مراسم دفنها ، واكتفى ليريح ضميره بأن توجه الى قبرها بعد حين ليسجل فوق شاهده عبارة تأبين تنضح بالتفاهة والنفاق : « اننا نحسد هذه المخلوقة التى تخلت أخيراً عن المعركة دون أن نألم !! » .

وتُعد فترة الأعوام الخمسة التى أمضاها ڤاجنر فى بيت « نريبشين » الشاعرى القائم على مرتفع تحيط به جبال تغطى قممها الثلوج تتراءى عبر اغصان الصفصاف الراعشة ، من اخصب فترات ابداعه ، اختلطت خلالها عناصر متشابكة : عناصر الابداع الفنى وفورة العقل الباطن المثير وذكريات الماضى وانفعالات الحاضر والرغبة فى تنظيم الأفكار والصور الناطقة ، وهذا السيل العاتى الذى لا يمكن تطويعه الا فى خدمة العبقرية وفى ظلها ، فقد أنهى فيها وضع موسيقى ثلاث اوبرات من الرباعية ((**ذهب الراين**)) ، (١٨٦٩) و ((**ڤالكيورا**)) و ((**سيجفريد**)) عام ١٨٧٠ ،كما بدأ وضع موسيقى ((**غروب الآلهة**)) ، وقد نميز ابداعه بالهدوء والعمق والقوة والأصالة .

هناك كتب ڤاجنر ((**انشودة سيجفريد الرعوية**)) (٢) ، تخليداً لذكرى ميلاد ولده سيجفريد الذى فرح به أيما الفرح ، وتحية وفاء لزوجته كوزيما التى منحته سعادة لم يعرفها من قبل مع غيرها . وشاء ڤاجنر أن يكون عزف هذه المقطوعة مفاجأة لزوجته صباح عيد ميلادها فأخذ يدرب عليها سراً اوركسترا صغيرة تتكون من ستة عشر عازفاً بقيادة هانز ربختر الذى أصبح فيما بعد أشهر قائد لموسيقى ڤاجنر فى المانيا ، حتى اذا اشرقت شمس عيد الميلاد (وكان يوم ميلادها هو يوم ميلاد المسيح) ، اصطفت الاوركسترا على الدرج تطلق الأنغام التى داعبت آذان الحبيبة النائمة فاستيقظت على عالم حالم تتردد فيه كلمات ڤاجنر الحانية تنفذ الى أعماقها :

فى كَنَفِك يتزايد ابداعى
واحسُّ سكوناً واستقراراً حولى
أفكارُك افكارُ الحب .
والتضحيةُ رَكَن اليها فنى
ووجدت بصدرك
بعد معارك أيامى
مأواي الأبدى الهادىء
بيتاً معطاء فى دنيا الأحلام .
تبعث فيه أمجاد بلادى الخالدة ،
أبطال أساطير
ملأت أعيننا ،
عاشت بين حنايانا ،
دوّت رنة فرح معلنة :
رزقكما الله وليداً اسمه
سيجفريد ....
فأصيخى السمع لهذى الأنغام .
لكما تصدح موسيقاي
ما اعظمها هبة

(٢) Siegfrid Idyll.

لا يملك أن يمنحنا اياها غير الحب .

هل يمكن أن نلقى فرحة بين حنايانا

اكبر مما تسكبها هذى الموسيقى المرحة .

وانا ابرز من بين الأنغام الجذلة

فاضمكما ـ أنت وولدى متحدين ـ الى نفسى ،

بينما تصدح موسيقاي بعواطف جياشة

عاشت حتى الآن

كامنة فى أعماقى .

لك يا من وهبتنى الحب

نجح ڤاجنر فى ربط أجـزاء هذه المقطوعة بفضل الميلودية التى أغدقها عليها ، وباتباعه طريقة تكرار الالحان ذاتها مع احكام ربطهـا واتقان صياغتها ، فما تكاد الموسيقى تبدأ حتى تنساب وفقاً لبناء المقطوعة وتظل تتدفق دون توقف حتى نهايتها الخافتة . وتنبض ألحانها كلها بالجمال النادر والسحر الخارق والايحاء السريع واجتذاب المستمع . فروعة ڤاجنر هنا تكمن فى اختياره انسب الألحان التى تعبر عن معانى كلماته افضل تعبير ، ويمضى معها فى قوتها ساعة تقوى وفى خفوتها ساعة تخفت . واستطاع عن طريق تكرار الألحان أن يجدد نشاط المستمع ويدفع عنه الملل ويقدم لـه المادة الموسـيقية فى أشـكال جديدة بتوافق الألحان ، وتنوع المقامات ، وربط هذه الألحان بألحان اخرى وردت باوبراته ـ مثـل لحن سيجفريد « البطل وهو يهبط من الجبل الى نهر الراين » ـ يشـكل فى النهـاية وحدة متشابكة الأجزاء متكاملة البناء (٤) .

★★★

وبالرغم من السعادة التى ذاقها ڤاجنر فى « تريبشين » فى رفقـة كوزيما التى أعانتـه بثقافتها وحيويتها وحبها على أن يضع ألحان اعظم اعماله واروعها فى التعبير عن وجهة نظره فى خلق اوبرا جديدة ، فانه لا يكاد يرى چوديت جوتييه زوجة كاتول منديس ابنـة العشرين ربيعاً التى زارته لتسكب فى مسامعه عبارات اعجابها وتقديسها حتى يعود قلبه ثانية الى هذا الخفق الذى لازمه طيلة حياته،ويستشعر لهفته فى أن يضم هذه الانثى البضة الفاتنة الى صدره . غازلها ولم تصدّه فهام بها ، وعرف ڤاجنر مأساة حب جديدة وهو على أبواب الستين من عمره ، حتى اذا ما سافرت الى باريس أخذ يبعث اليها برسائلملهوفة يسميها فيها « روحه » و « الأمل الذى لا يستطيع الحياة بدونه » .

كانت چوديت ثرية وكريمة ، تغدق عليه هداياها ، وتبعث اليه بتلك الأشياء التى جُن بها منذ شبابه ، وهى الثياب الثمينة الرائعة الألوان . ويختلط حبه لها بحبه لهداياها حتى يكتب لها مثل هذا الخطاب :

حبيبتى چوديث

« تسلمت كل ما بعثت به اليّ من النعال المنزلية ، ومن عطر السوسن : انه رائع . غير أنى فى حاجة الى كمية كبيرة منه ، لأنى اضع

(٤) H. Mc Kinney and W. Anderson; **Discovering Music**, American Book Company, N..Y 1952.

نصف رجاجة منه فى حمامى وانا كثير التردد عليه .

احبك دائماً يا جميلتى ومصـــدر دفئى جوديث .

اننى أحن الى ارتداء ثياب من « الساتان »، فهو النوع الوحيد من بين الأنسجة الحريرية التى احس فيها بالمتعة ...

اما ما نسيت ان اقوله لك مع انه ما دفعنى للكتابة اليك مرة ثانية يا حبيبتى الفاليـــة جوديث فهو النعال المنزلية ... اننى افضـــل ان تكون بغير كعوب » .

وحين يلفظ ڤاجنر انفاسه الأخيرة فى مدينة البندقية يكون رافلاً فى عباءة ثمينة من هذه الثياب الحريرية التى كانت جوديث تمده بها . وقبل موته بساعات كان قد بدأ يكتب بحثاً عن **« الانوثة فى أعماق الرجل »** ، وعلى بعد خطوات منه ورقة بيضـــاء وحيدة خط عليهـــا كلمتين فريدتين أشبه بجملة ناقصة ، منها بوصية مجنونة وهما **« الحب .... والمأساة »** .

ولكن هل ذاق ڤاجنر الحب حقاً وهل عرف المأساة ؟ .

اننا نريد أن نتوقف هنا قليلاً لنتساءل عن هذا النوع الغريب من الحب الذى كان يسكن اعماق ڤاجنر ، وقد رأينا غزواتـــه العديدة وتجاربه العاطفية العاصفة .

لقد رأينا كيف كان ڤاجنر لا يحيا تجربة عاطفية الى نهايتها . لم يكن يصادف حباً حتى يحوله الى عمل فنى يستغرق فى وصـــفه والحديث عنه حتى ليتصور أنه قد روى ظماه منه . كان يكتفى من تجاربه الغرامية بالحياة مع خيالاتها وأطيافها . ان كل مغامراته توحى الينا بأنه لم يكن يبحث عن المرأة بقدر ما كان يبحث عن شىء خبىء وغريب وراءها . ترى هل كان يبحث عن وسيلة لاشباع شهوانيته النهمة أم عن وسيلة لارضاء غروره وكبريائه التى جرحت يوماً ، أم عن الانتصار والنجاح اللذين هام حياته كلها بتحقيقهما ، أم هذه الحالة النفسية ــ التى تحدثنا عنها من قبل ــ التى يحققها له العشق والتى تلهب حواســه الفنية وقدراته الابداعية حتى تشغله عن حبه محاولـة تحويلـه الى عمـــل فنى ، أم كلها مجتمعة ؟ .

هناك شىء لا ريب فيه ، وهو أن غرامياته الكثيرة هى سر خصوبة ابداعه الفنى . ولو تفرغ ڤاجنر للاستمتاع بغرامياته فحســب لحرمنا من ابداعه الفنى ، ولو لم يكن شهوانياً مفرطاً لما تعدد انتاجه وتلون الى هذا الحد . فمن الطبيعي بعد ذلك أن يغفر له عشاق فنه نزواته وخياناته لأنها هى التى خلقت لهم أعماله الفنية الخالدة .

ولنستمع الى هذا الدفاع الذى يكتبـــه مارسيل بريون فى مقاله « ڤاجنر بطل مأساته الذاتية » (ه) :

« اننا نخطىء فهم شخصية ڤاجنر اذا رأينا فى قبوله نقود الآخرين أو طلبه لهـــا أحياناً نوعاً من التطفل والتطاول الوقح .

(ه) Marcel Brion: **Wagner** (Série Génies et Réalités) Editions Hachette, Paris, 1962, passim.

ان هؤلاء الذين يشهرون بفاجنر لأنه كان يمد يده كثيراً طالباً المال من أصدقائه ، ولأنه كان يتطفل على مائدة ((فيزيندونك)) في حين كان يحب ماتيلده زوجة مضيفه الذي يقدم له ماله وجهده ليشق طريقه الى النجاح ، ولأنه تلقى معاشاً شهرياً من والدة عشيقته جيسى لوسو خلال فترة قصيرة ، ولأنه استغل تفانى صديقه هانز بيلو حتى دفعه الى تطليق زوجته ليتزوج هو بها ، ان هؤلاء ينسون ظروف الاضطراب والتشرد التى مر بها الموسيقى خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر . فلم تكن ثمة ضمانات للعيش ولا روابط قوية بين الموسيقيين ودور نشر النصوص الموسيقية ، كما كان التقدير الذى يصيبه الموسيقى فى ساعات نجاحه قليل النفع ، ولم تكن لدى فاجنر غير فكرة واحدة تشغل باله ، وغير موهبة واحدة تستأثر به ، ومن ثم تفانى فى عمله وتفرغ له . بل ان غرامياته نفسها لم تكن الا حافزاً له على الابداع الفنى ، وكان يؤمن فى سريرته بأن على الجميع أن يقدموا أنفسهم قرباناً من أجل هذا الابداع كما قدم هو نفسه قرباناً ، ولهذا فلم يكن يستشعر غضاضة فى قبول النقود حتى لو كانت نقود امرأة ، طالما أنها ضرورية ولازمة لعمله الفنى الذى يعد انجازه كل شىء بالنسبة له .

ان فاجنر لم يشغل باله قط بالاتهامات التى اثيرت ضده : اتهامات اللامبالاة والاستهتار وفساد الضمير فى طريقة حصوله على المال ، ذلك أن فكره لم يكن مشغولاً الا بشىء واحد هو تجسيد الموسيقى التى تسكن أعماقه وصياغتها وايصالها الى البشرية التى يحس أن عليه أن يمنحها حياته . أى واجب يمكن أن يفرضه الانسان على نفسه أهم من هذا الواجب ؟)) .

ترى الى أى حد يمكن أن يقنعنا دفاع مارسيل بريون ؟ والى أى حد يمكن أن نغض الطرف عن نزواته وخياناته ونحن مدينون لها بهذه المنجزات الفنية الخالدة ؟ .

★ ★ ★

(١٠)

تحقق الأمل : بايرويت قمة النجاح

ايقظت كوزيما فى قلب فاجنر أمله فى اقامة مسرحه الجديد بعدما ذوى هذا الأمل بطرده من جنة لودفيج ، ذلك أن كوزيما كانت قد أصبحت شريكة لفاجنر فى هذا الأمل ملهوفة هى الاخرى على تحقيقه باذلة من أجل ذلك فكرها وجهدها . واذا كانت اللعنة قد انقشعت عن سماء ((تريبشين)) فى السنتين الأخيرتين ، وبدأ الأصدقاء يتوافدون على عش غرامهما المجنون ، فقد أصبح على كوزيما أن تقوض أسوار العزلة من حول فاجنر الذى يمثل مجدها هي . هكذا وقع اختيارهما على مدينة ((بايرويت)) تلك العاصمة الصغيرة القديمة فى شمال بافاريا والبعيدة عن صخب المدن الكبرى والتى تجمع بين هدوء الريف وسحره وسهولة المواصلات التى تربطها بما حولها من مدن .

بعث فاجنر الى أعضاء بلدية بايرويت معرباً عن رغبته فى أن يكون مواطناً بمدينتهم ، فرحب أعضاؤها بطلبه ومنحوه صفة المواطن التى عدوها شرفاً لمدينتهم . وقدم فاجنر وكوزيما الى بايرويت عام ١٨٧٢ ، وتملك ــ لأول مرة فى حياته ــ قطعة أرض فضاء مربعة مقفرة الا من العشب ، منحتها البلدية اياه لكي يقيم عليها

مسرحه الجديد الذى أصبح فيما بعد كعبة يحج اليها كل عام مئات الآلاف من البشر .

وتأسست فى انحاء المانيا كلها « جمعيات ڤاجنر » التى تجمع التبرعات وتدعو لاقامة مسرح بايرويت . ولم يحل يوم ٢٢ مايو ١٨٧٢ حتى وضع ڤاجنر حجر الأساس وهو يهمس : « لتكن مباركاً أيها الحجر ، وليخلدك الزمن راسخاً حيث أنت » .

ثم توجه الى قاعة اوبرا مارجرافيات مساء حيث قاد السيمفونية التاسعة لبيتهوڤن ، وعاد فى المساء الى « ڤيللا ڤانفريد »التى يسكن بهـا والتى يمكن ترجمة اسمها الى « الحلم الهادىء » وأغمض عينيه وأصداء تصفيق الاعجاب والتقدير ترن فى اذنيه ، وابتسم والنوم يداعب جفنيه ، وكانت ليلة رائعة ختم بها يوماً من أجمل أيام حياته ، صادف يوم ميلاده الثامن والخمسين .

لم تمض شهور حتى جاء فرانز ليست الذى كان قد قاطع ڤاجنر منذ فرت معه ابنته كوزيما هاجرة زوجها مطلقة الفضائح على الألسنة . وما كاد ليست يجلس الى احفاده حتى نسى غضبه وغفر لابنته ولڤاجنر خطيئتهما . لقد وجد بيتاً واحفادا يخففون أحزان شيخوخته وهو من ختم حياته، قسيساً حرام عليه أن ينعم بالحياة الزوجية بعد أن وهب نفسه للكنيسة وللفن .

وفى صيف عام ١٨٧٣ وفد على ڤاجنر صديق قديم من أصدقاء درسدن هو النحات جوستاف كييتز ونحت له تمثالاً نصفياً . ولكن ڤاجنر لا يمكنه أن يطيل الجلوس حتى يستطيع صديقه أن يتم عمله فى هدوء . وينحت الصديق تمثالاً نصفياً لكوزيما يحضر ڤاجنر نفسه جميع جلساته ، معلقاً على كل شيء متحدثاً فى كل شيء ، وهو يقطع الحجرة جيئة وذهاباً . ثم زاره صديق ثالث هو انطون بروكنر عازف الاورغن فى البلاط الملكى ليهدى اليه احدى سيمفونياته .

وانتهى بناء المسرح ونصب فوقه السقف الخشبى ، ولم يبق الا الاعداد والتجهيز والتأثيث ، وهى امور تتطلب كثيراً من المال الذى لم يتوفر بعد أن قدم جميع أصدقائه فى المانيا ما يملكون . ومرت سحابة يأس لم يخفف من ثقلها الا اسم «لودڤيج» حين طاف بخاطره. وشيئاً فشيئاً بدات نافذة الأمل تتفتح فى عسر ، لأن الطريق الى لودڤيج كان موصداً وان بقى قلبه عامراً بصداقة ڤاجنر والاعجاب به .

بدا ڤاجنر محاولة الاتصال بمنقذه الأخير ، فكتب رسالة الى « لودڤيج الثانى » . وتخير فون فيليب سكرتير الملك الفرصة لكي يعرضها عليه وليحدثه عن العقبات التى تعترض تحقيق حلم ڤاجنر ، ونجح فى اثارة حماسة الملك لتأييد المشروع الذى كان حلم لودڤيج نفسه من قبل . وماذا تكون ثلاثمائة الف فرنك الى جانب الأموال الطائلة التى ينفقها على بناء قصوره الشامخة فى اعالى جبال باڤاريا ، واسرع الملك الى القلم يكتب الى صديقه :

صديقى العزيز

« اتوسل اليك من اعماق قلبى أن تغفر لى انى امضيت وقتاً طويلاً دون أن أكتب اليك . لقد شغلتنى مهامى التاريخية ، ولم تترك لى وقت فراغ ، فلعلك غير حانق عليَّ من أجل ذلك أيها الصديق الحميم . وانه ليعزيني أننى أثق فى حسن معرفتك بى وبصداقتى الخالصة لك ، واعجابى الفائق بعملك الرائع النادر

المثالي . ان مشاعري نحوك مستقرة في قلبي حتى انه لمن الجنون أن يظن أحد أني تخليت عن التفكير فيك وفي مشروعك . كلا ثم كلا . يجب الا ينتهي مشروعك الى هذا المصير ، وان تنقذه بجميع المساعدات . لا تفقد شجاعتك . وامنحني سعادة الكتابة اليّ قريبا . . . » .

٢٥ يناير ١٨٧٤

المخلص لك : « لودفيج »

وهكذا انقذ المشروع ، وقام مسرح بايرويت بقاعته التي صممها سيمر على هوى ڤاجنر لتكون معبداً تتحرك في قلوب المجتمعين داخله انفعالات الخشوع التي تحركها الشعائر الدينية المقدسة .

وقد اقترن انتهاء اعداد المسرح بانتهاء ڤاجنر من موسيقى « **غروب الآلهة** » التي تكتمل بها « **رباعية الخاتم** » .

ولما كان ڤاجنر في حاجة ماسة الى اموال تعينه على اخراج الرباعية واعداد المغنين والمغنيات واختيار الديكور والملابس فقد طاف في رحلة بڤيينا وبرلين وهانوڤر حيث استقبل بحفاوة تفوق الحفاوة التي يستقبل بها الملوك . ولم يهدأ ڤاجنر منذ عاد من رحلته ، فان اخراج « **رباعية الخاتم** » كان يثقل كاهله ، لأن ظهور هذه الرباعية على خشبة ذلك المسرح لن يكون الا امتحاناً عسيراً له ولأحلامه وتطلعاته ، فهي التطبيق العملي لنظريته الجديدة عن فن المستقبل ، عن الفن المكتمل وعن الاوبرا .

ثم تتألق أضواء أول مهرجان لموسيقى ڤاجنر باخراج « رباعية خاتم النيبيلونج » على مسرح بايرويت ، وتميد المدينة كلها بأصدقاء ڤاجنر وعشاق الموسيقى من مختلف انحاء المانيا . ويسرع لودڤيج الثاني قبل ليلة الافتتاح ليشهد فرحة ميلاد العمل الذي ساهم في تحقيقه ، وبدخل بايرويت خلسة ويختلي بفاجنر في قصر « الارميتاج » ، ثم يشهد مسرحيات الخاتم الأربع في الليالي الأربع المتتالية ، ويجلس الملك الى جانب ڤاجنر في بساطة من يأتي امراً عادياً ، مع أن ذلك كان يمثل حدثاً خطيراً في ميونيخ منذ سنوات لو أنه وقع . وينسى الملك خلال الحلم الرائع الذي تمثله « الرباعية » مشاكل ملكه وهموم قلبه والصراع المستعر في اعماقه ويسترد شبابه وحماسته ، فيضفي ذلك سعادة كبرى على ڤاجنر ، ويحس وهو في مقصورته انه يتلقى قرباناً ملكياً خالصاً له وحده .

كما شهد العرض الأول الامبراطور ولهلم الذي حضر في ابهة الأباطرة تصطف الجماهير على الجانبين لتحيته ، ويضغط على يد ڤاجنر مهنئاً ، غير انه لا يشهد غير مسرحيتي ذهب الراين وڤالكيورا ، ثم يرحل ليشهد عرضاً عسكرياً في مدينة بابيلسبرج ، وكأنما اتى لمجرد القيام بواجب تفرضه عليه التقاليد .

وفي الحفل الختامي للمهرجان تجمع الأصدقاء ليحيوا استاذهم وهو مشغول الفكر بنقد عمله وتعداد اخطائه ، وقد أحس مرارة حين تقدم چيوفاني لوكا ووضع تاجاً حقيقياً على رأسه ، فتقبله وان طوى نفسه على مرارة تفوق ما ينطوي عليه ارتداؤه التاج من سخرية ، حتى اذا أوشك الحفل على الانتهاء توقف امام فرانزليست وتطلع الى عينيه قائلاً : « هذا هو الانسان الذي يستحق التمجيد كله ، لقد آمن بي يوم أنكرني الجميع ، ولولاه لما استمعتم الى لحن واحد من الحاني . انني مدين بوجودي وبكل ما أملك لصديقي الغالي الرائع فرانزليست » . . .

وضم فرانزليست الى صدره ، فساد تأثر عميق ضاع معه اثر سخرية التاج التى احسها، واختفى المرح حتى جهد ڤاجنر فى أن يعيد الى الحفل بهجته ولم ينجح الا حينما قال : « لنكف الآن عن ذكر الكلمات العاقلة » .

وتقاطر الزوار على بيت ڤاجنر ، ومن بينهم امبراطور البرازيل وحبيبة روحه الغالية چوديت جوتييه ، وحُرم هانز فون بيلو وحده من حضور حفل الافتتاح ومن مشاهدة المسرح الذى دفع لاقامته اربعة آلاف فرنك ، وهى ما تمثل واحداً من خمسة وعشرين جزءاً من مجموع ما قدمته الامة الألمانية كلها له . ومع هذا يكتب هانز الى ابنته لويزا فون ويلز بعد جولة فى أمريكا قدم خلالها مائة وتسعة وثلاثين حفلاً موسيقياً : « لقد حرمنى القدر وغدر العالم ـ انا وحدى دون غيرى ممن هم اقل جدارة منى ـ من أن اشهد أهم حدث فى تاريخ الفن » .

والغريب أن هذا الحدث الهام كان سبباً فى أن يفقد ڤاجنر واحداً من أهم أنصاره ودعاته وهو فريدريك نيتشه الذى كان قد جعل من نفسه نبياً مبشراً بالدين الڤاجنرى ، فقد راى نيتشه فى « رباعية الخاتم » صورة هزيلة بالنسبة لما كان يتوقع أن يشاهده ، ورأى أن ڤاجنر لم ينفذ فى عمله ما دعا اليه فى كتابته النظرية ، وخلف ڤاجنر وراءه محزوناً ومضى .

وقد اضطر ادوار شوريه وهو احد أصدقاء ڤاجنر الحميمين واشهر المعجبين به أن يكتفى بأن يضغط فى عجلة على يد صديقه ثم يقول : « كان على ڤاجنر ان يبقى سيداً وسط هذه الزوبعة التى أثارها ، ولم يكن يستطيع النظر الى اصدقائه الا خلسة. ونحن لم نكن نستطيع أمام هذه المعجزة الفنية أن نحول بين انفسنا وبين الاحساس بحيرة « مايمى » فى اللحظة التى يضع فيها « سيجفريد » حطام سيف أبيه فى الكور لكى يعيد سبكه من جديد ، ولعل كبرياء نيتشه حالت بينه وبين أن يحتمل مثل هذه الاستكانة ، ولعل بعض عبارات ڤاجنر القاسية قد جرحت رقة احساس نيتشه » .

ويبدو أن شوريه محق فى قوله هذا لأن نيتشه المرهف الاحساس والذى لا يجرى خياله الا الى الامور السامية النبيلة يعجز عن فهم مثل هذه المشاهد ، فهو لا يرى الا الانسان الأعلى . وهكذا ترك نيتشه بايرويت بلدة آماله المضيعة وسط المهرجان ورحل .

ثم التقى نيتشه بڤاجنر مرة اخيرة بعد شهرين فى سورنتو ، غير ان اللقاء لم يغير شيئاً ، بل تحول الى وداع نهائى بعد ان جرى اسم « پارتسيڤال » على شفتي ڤاجنر ظاناً أنه قد يصالح ما بينهما ، فاذا نيتشه يحس فى هذا الاسم استسلاماً من ڤاجنر للعقيدة المسيحية، فيصمت ثم يفترقان حيث يتابع ڤاجنر السير الى القمة وينزوى نيتشه فى عزلته الرائعة دون أن يلتقيا بعد ذلك أبداً .

ورغم أن صداقته الجديدة للكونت جوبينو وهو كاتب عبقرى أيضاً أخذت تعوضه عن النقص الذى استشعره لغياب نيتشه ، الا أنه قد بلغ ما كان يرجوه وحسب ما كان يرجوه . ذلك أنه كان قد كتب الى صديقه بيلو فى ١٨ مايو ١٨٦٤ ذلك الخطاب الشهير الذى رسم فيه خطة مستقبله وتنبأ فيه بانهاء « رباعية الخاتم » عام ١٨٦٨ وعرض پارتسيڤال عام ١٨٨٢ ، بل لقد تنبأ بوفاته فى العام الذى يتلو تقديم پارتسيڤال اى عام ١٨٨٣ . ولسنا نعتقد أنه اختار هذا التاريخ فى لحظة انقباض

نفسي ، وانما لأنه كان يعرف أنه سيبلغ فى پارتسيفال مرحلة الكمال التى لا يستطيع أن يذهب الى أبعد منها ، وانه بتقديمها لا يبقى له ما يقدمه . والحقيقة أنه نجح فى أن يخلق لغة موسيقية جديدة تماماً تبقى على الزمن لغته هو دون غيره من الموسيقيين . لقد تطلب انجاز العمل الفنى الشامل بناء مسرح يصمم على وفق رغبته،وقد أصبح يملك هذا المسرح . وأخيراً فانه ينعم بأسعد حياة عائلية حلم بأن يعيشها يوماً .

واذا كان النجاح الذى حققه ڤاجنر قد أحدث دوياً كبيراً الا أن الحقيقة المؤلمة أنه قد كلفه نفقات طائلة فارتفعت خسائره الى حد فشل معه فى تخفيف آثارها منَح الملوك ومساهمات الأصدقاء . وقد بقي المسرح مغلق الأبواب خلال الأعوام التسعة التى اعقبت افتتاحه عام ١٨٧٣ اذ ارتفعت الخسارة بعد أن وضحت نفقات المهرجان النهائية فبلغت مائة وخمسين الف مارك عاد ڤاجنر بسببها الى حياة الكدح والأسفار ، فبدأ بالذهاب الى لندن ليقيم عشرين حفلاً موسيقياً مقابل خمسمائة جنيه عن كل واحد منها ، غير أنه ساعة عودته لم يقبض الا سبعمائة جنيه ذهبت بدورها لسداد ديون بايرويت .

ومهما تكن الخسارة المادية ، فان ڤاجنر كان يُقابل بالترحاب والتقدير ، اذ استقبله فى مقصورته أمير ويلز الذى ورث عرش بريطانيا فيما بعد (الملك ادوارد السابع) ، كما استقبلته الملكة مثلما استقبلته عام ١٨٥٥ وان استقبلته هذه المرة فى قصر وندسور بدلاً من قصر باكينجهام ، ولم يكن الا لقاء رتيباً فاتراً لم يترك صدى طيباً فى قلبه فقرر ألا يعود ثانية الى انجلترا ، رغم ذكرياته الطيبة فيها منذ اثنين وعشرين عاماً .

وبعد ان عاد ڤاجنر من لندن أحس بأن نفسه تتمزق ومضى يبحث عن مهرب : أيركب البحر قاصداً امريكا وفق ما عرضه عليه مدير أعماله ؟ غير انه قرر فى النهاية أن يأوى الى بيته وينكب على مكتبه ويغلق بابه ، ويهيم وحده فى العالم الاسطورى وسط قلعة فرسان الكأس المقدسة ، ويضع انغام أوبرا « پارتسيفال » حتى يسدل الستار على خيالاته فيعود الى نزهاته اليومية ويجلس على منضدته المعتادة فى مشرب « انجيرمان » يعبُ البيرة سعيداً دون أن يحس حاجة حين تمد له الخادمة الممتلئة يدها أن ينحنى عليها كما كان ينحنى على أصابع ملكة انجلترا النحيلة المشدودة الجلد .

★ ★ ★

(١١)

خريف العمر :

تزحف الشيخوخة على ڤاجنر ويحلم بالاسترخاء فى ايطاليا فيستأجر له طبيب صديق فى ناپولى منزلاً صغيراً بديعاً يقضى فيه شتاء عام ١٨٨٠ .

وكان ڤاجنر يعشق شعب جنوبى ايطاليا ، ويحس الفرح وهو يحيا وسطهم ويحنو على الشحاذين بعطاياه . وقد شهد صبياً فى الحادية عشرة من عمره ذات مرة يذرف الدمع الى جوار حطام بعض تماثيل صغيرة كان مكلفاً بنقلها فأوقعها أحد السقاة من فوق رأسه وهو يمر الى جانبه ، فدسَ ڤاجنر بعض النقود فى جيب الصبى دون أن يتوقف ، حتى اذا عدَّها الصبى وأراد أن يشكره لم يلحق به فاكتفى بأن صاح بأعلى صوته يشكره . ثم شهد بعد هذا الحادث بدقائق راعياً ينهال على عنزاته

بكل قسوة ، فجمع كل حصـــاده من اللغة الايطالية صارخاً فى وجه الراعى القاسى وعاد الى بيته بعدها عابساً منقبض الروح وأنهى بقية يومه مكتئباً . وفى مرة اخرى شهد شابة تجادل بائع خضر وهى فى نافذةبالدور السادس تمسك حبلاً تتدلى فى نهايته سلة صغيرة بها بعض النقود التى يرفضها البائع فأضاف اليها بعض قطع النقد التى ترضى البائع والفتاة ، والح فى رضا السلة ترتفع راقصة الى نافذة الفتاة الشابة .

وفى ناپولى يحتفل ڤاجنـر بعيد ميـلاده الستين احتفالاً رائعاً ، فيخرج هو واسرته المكونة من سبعة افراد هم زوجتـه وأولادها منه ومن هانز فون بيلو ، ويركبون مع سـبعة من أصدقائهم خمسة قوارب تخطر بهم وسط مياه خليج ناپولى الغارق فى اضواء المدينـة الساهرة ، وقد اخذوا معهم « بيبينو » المغنى الشعبى يشجيهم بغنائـه بينا ارتفعت بعض دمدمات بركان ڤيزوف المتألق وسط الليل ساحراً ومخيفاً معاً . ثم يعودون الى البيت فيشتركون فى تمثيل الفصـل الأول من اوبرا پارتسيڤال ، فتجرى الفرحة على كل الوجوه ويقول ڤاجنـر : « لعمرى هذا يوم من أيـام الشباب » .

حتى اذا اهلَّ الصيف بدات رحلة العودة الى بايرويت ، ولكن ڤاجنـر لا يسرع خطاه وسط ايطاليا التى يعشقها بل يتوقف فى روما، وفى پيزا وفلورنسا وسيينا حيث يلتقى بليست، ويزور كنيسة « الدومو » التي تلهمه الصورة التي صور بها معبد الكأس المقدسة فى اوبرا « پارتسيڤال » ، وكلـف صـديقه الرسـام جوكوفسكى بأن يرسم صوراً يحاكى فيهـا صور الكنيسـة من الداخـل ليستخـدمها فى تصميم ديكـور اوبراه . ثم يمضى شـهراً فى البندقية الحالمة ، ويصل الى ميونيخ ليقدم لصديقه الملك لودڤيج الثانى عرضـاً خاصـاً لاوبرا « **لوهينجرين** » وليعزف له افتاحيـة « **پارتسيڤال** » ثم يعود الى بايرويت ، بعـد عشرة أشهر ونصف من اقامتـه فى ايطاليـا الأثيرة الى نفسه .

ثم يقدم لمسرح ڤيكتوريا ببرلين « **رباعيـة الخاتم** » فيستقبل اهلهـا ڤاجنر اسـتقبال الأبطال ويقفون فى الطـرقات والنوافذ وفوق الأسطح والأشجار يشهدون كبار المدعوين .

ثم ينجح ڤاجنـر يوم ١٣ ينايـر ١٨٨٢ فى الانتهاء من موسيقى « پارتسيڤال » رغم أزمات الربـو التي باتت تثقله ، ويعيش فى فرحـة كبرى لانهاء عمله الذى يعده احسن اعماله ، ويرى انه قـد بلغ فيـه مرحلة الكمـال التي لا يستطيع ان يذهب الى أبعد منها ، وانه لم يعد له ما يقدمـه بعدهـا . غـير أن زواج « بلانتينا » ابنة كوزيما من هانز بيلو والتي كبرت وترعرعت فى احضان ڤاجنر واصبحت اجمل نجم يشرق فى بيتـه قد أصـابه بذعر غريب فأحس كأن صدعاً فى حياته قد وقع ، وبدا له بيته فى بايرويت معتزلاً رهيباً ، وهكذا حنَّ ثانية الى التجوال ، واستأجر شقة بقصر فى البندقية ليكون مهربهفى سنوات الشيخوخة المقبلة .

وفى يـوم ٢٥ اغسطس يقـام حفـل زواج بلانتينا ويجلس « ليست » الى البيانو ليعزف لحن الزفاف من اوبرا « لوهينجرين » وسط أربعين مدعواً ، ويحس ڤاجنر رغم فرحتـه الماً وهو يرى بلانتينا أول نجم فى سمائه يغيب .

ولكن الشيخوخة لا تثنى ڤاجنر عـن أن يبذل طاقات جبارة فى اخراج اوبراه الأخيرة

« پارتسيڤال » بينما يرن فى اذنيه دوي نجاح « رباعية الخاتم » فى لندن ، واعتزام جامعة اكسفورد منحه أرفع شهادة فخرية ، ثم تقام حفلة العرض الاولى لپارتسيڤال فى اغسطس ١٨٨٢ فيحدث عرضها دوياً شبيهاً بدوي السنة الاولى للمهرجان ، ويتقاطر عليها امراء روسيا وانجلترا والنمسا ، غير أن لودڤيج الثانى يغيب فيترك فى قلب ڤاجنر مرارة . ويصعد ڤاجنر فى حفلة العرض الأخير مساء ٢٩ اغسطس الى مكان قائد الاوركسترا فى بداية الفصل الثالث ويمسك عصا القيادة التي كان قد أسلمها فى الليالي السابقة الى قائدى اوركستراه هيرمان ليڤى وفرانز فيشر ، ويقود الاوركسترا بنفسه فى روعة وتألق وكأنما كان يحس انه يودع بايرويت ومسرحها الكبير . كان ذلك حدساً صادقاً ، ذلك انه رحل الى البندقية بعد اسبوعين ولم يعد اليها أبدا .

عاش ڤاجنر فى البندقية موجع القلب يحس اقتراب منيته . وكثيراً ما ارغمه الربو على ان يقطع نزهته فى طرقات البندقية ويجلس على احدى درجات بوابة كنيسة القديس مرقص ليلتقط أنفاسه ، وان لم ينس ان يختار الزاوية التي تتبدى له فيها كل روعة البندقية . لقد مات صديقه جوبينو ، وتحول نيتشه الى عدو صريح بعد شهوده پارتسيڤال التي رأى فيها عودة الى المسيحية ، ولم يعد يجد بهجة فى زيارة « ليست » المحطم المنهوك .

ويمسك ڤاجنر فى يوم ٢٤ ديسمبر ١٨٨٢ بعصا القيادة مرة أخيرة فى مسرح « فينيتشى » ليحيى عيد ميلاد كوزيما الأربعين . ومن الغريب ان يكون آخر ما يعزفه ڤاجنر أمام الآخرين هو سيمفونيته الاولى الوحيدة من مقام دو الكبير التي وضعها منذ نصف قرن فى بيشوف على مقربة من ميپزج حين كان ما يزال تلميذاً لتيودور فينليج .

ويشغل ڤاجنر نفسه بكتابة بحث طويل عن **«دور المرأة فى الجماعة»** وتنتهى أعياد الكرنفال فى البندقية ، وينقر المطر على زجاج النوافذ يوم ١٣ فبراير سنة ١٨٨٣ ، ولا يرفع ڤاجنر عينيه عن الورقة التي يكتب فيها بل تنقل رأسه وتختنق انفاسه فتضغط يده على الجرس الذى يرن رنيناً متصلاً تسرع فى اثره كوزيما لتجد زوجها راعش الشفتين متقلص العضلات ينظر اليها فى فزع وود فتميل رأسه على صدرها حتى يعاوده الهدوء ،ويبدأ النعاس يثقل رأسه المرتاحة على صدرها . ويدخل الطبيب ، وتشير اليه كوزيما أن يعود حتى لا يقلق نومه المريح ، وتظل هى منتصبة حتى لا تميل رأس ڤاجنر دون أن تعلم أنه لم يعد فى حاجة اليها حيث أصبح شيئاً من الذكريات .

أليس غريباً أن نعرف أن ڤاجنر قد جلس الى البيانو آخر ليلة فى عمره وعزف لحن « نواح حوريات الراين » وأنه همس فى اذن كوزيما « لشدما أعشق هذه الكائنات التي تسكن أعماقى » ، ثم صمت الى الأبد وكأنما لحق بالحوريات فى أعماق النهر الكبير .

★ ★ ★

تجمّع شعراء ايطاليا فى الصباح وحملوا نعش الموسيقى الخالد اصراراً منهم على نيل شرف وداعه حتى الجندول الجنائزى الذى ابتعد عن درج قصر «ڤندرامين» حيث كان يعيش الموسيقى الراحل ، ومضى الموكب حاملاً نعشا تغطيه اغصان أشجار الغار وسعف النخيل ، تبسط السماء فوقه زرقتها الصافية وتمسه الشمس بشعاع حنون ، وتغمس الدور ظلالها

فى مياه القنـاة الكبـرى محتضـنة القـارب المحزون الذى تلطم مجاديفه الماء ، ويتلاصق الناس بميدان القديس مرقص يذرفون الدمع وكأنهم أطفـال مهجـورون بعـد أن ودعهـم « استاذهم » الألمانى عائداً الى وطنه البعيد .

وعاد جثمان ڤاجنر يشق شوارع بايرويت على انغام اللحن الجنائزى فى « غروب الآلهة »، وعلى أصوات الكوروس الرائع الذى رافق من قبل جثمـان كارل ڤيبير . وتلفت المشيعون الى شهقات كلبين مضيا مع الجثمان الى مقره الأخير كأنما كانا يودعان فى ألم ، ذلك الرجل الذى حنا عليهما سنوات طويلة فى بيته الكبير .

منذ ذلك اليوم الذى غـاب فيه ڤاجنر فى أعماق الثرى وهو يعزف نوعاً آخر من الحياة هى هذه الحياة التي يخلدها العمـل ما بقى أناس يعزفونه واناس يصغون اليه .



المراجـع

BRION, Marcel; **Wagner, Héros de Son Propre Drame**, Collection Génies et Réalités, Hachette, Paris 1962.

HUGUENIN, I., **Wagner, Des Amours Intéressées** , Collection Génies et Réalités, Hachette, Paris 1962.

LAVIGNAC, A.; **Le Voyage Artistique à Bayreuth,** Nouvelle Edition, Delagrave, Paris 1960.

MCKINNY, H. and ANDERSON, W.; **Discovering Music,** American Book Company, N.Y. 1952.

NEWMAN, E.; **Wagner as Man and Artist,** Victor Gollancz Ltd, London, 1963.

PANOFSKY, W; **Richard Wagner, l'Apothéose du Festival,** Collection Genie et Réalités, Hachette, Paris 1962.

SCHURE, E; **Richard Wagner, Son Oeuvre et Son Idée,** Perrin et Cie., Libraires-Editeurs, Paris, 1920.

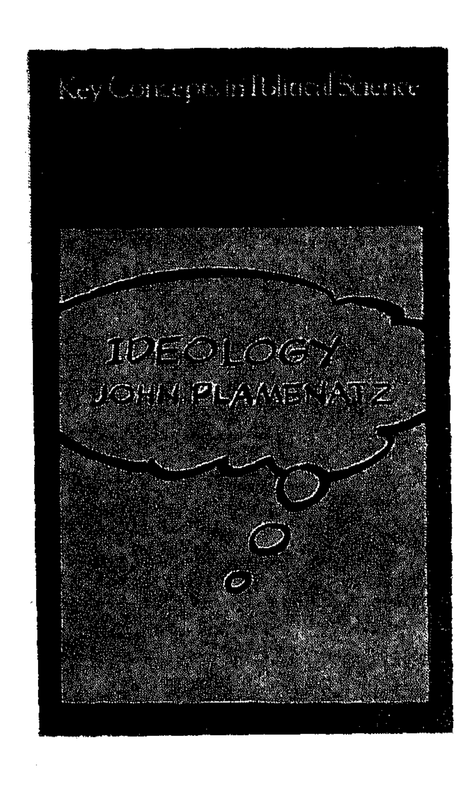
VON KRAFT, Z., **Richard Wagner, Une Vie Dramatique,** Editions Buchet/chastel, Paris, 1957.

※ برناردشو : مولع بفاجنر = ترجمة دكتور ثروت عكاشه
الناشر دار المعارف القاهرة عام ١٩٦٥

※ ثروت عكاشه : مولع حذر بفاجنر (تحت الطبع)
الناشر محمد سعيد صباغ بيروت (دار العالم العربي)

★ ★ ★

عرض الكتب



الأيديولوجيا

تأليف : چون بلامنتز
عرض وتحليل : الدكتور قبارى محمد اسماعيل

ليس من اليسير على أى كاتب أو باحث مهما بلغ من عمق وأصالة ، أن يعالج مسألة شائكة وعسيرة كمسألة « الايديولوجيا Ideology » . وعلى الرغم من ذلك فقد حاول « چون بلامنتز John Plamentaz »(١) أن يتعرض للمسألة رغم ما فيها من عسر ، فكشف لنا فى دراسة عميقة وكلمات رشيقة عن طبيعة « الايديولوجيا » ما هى ؟ وكيف تكون ؟ .

ولقد حلّق بنا المؤلف بعيداً فى سماوات الفكر الفرنسي ، متبعاً مصادر « الايويولوجيا» فى مقدمات كونديلاك Condillac ودراسات باسكال Pascal وروسو Rousseau . ثم

* Plamentaz, John, Ideology, Macmillan, London 1970.

(١) « چون بلامنتز » باحث مدقق فى النظرية الاجتماعية ، وكاتب مخلص جاد فى فلسفة السياسة . ولد فى « مونتنجرو Montenegro » ثم انتقل عام ١٩١٩ الى انجلترا حيث تلقى العلم فى جامعة اكسفورد . وانتخب عام ١٩٣٦ زميلاً بكلية All Souls College . وفى عام ١٩٥١ انتقل الى كلية « نفيلد Nuffield » ثم رقى الى منصب الاستاذية لكرسى النظرية السياسية والاجتماعية عام ١٩٦٧ . ومن اهم مؤلفاته : الماركسية الالمانية والشيوعية الروسية German Marxism and Russian Communism والحركة الثورية فى فرنسا Revolutionary Movement in France والانسان والمجتمع Man and Society .

هجرة تلك المقدمات الفرنسية الى المانيا ، حيث نضجت وأثمرت فى باطن الفلسفة الألمانية ، فتمخض العقل الألمانى عن صدور فلسفات كانط Kant وهيجل Hegel ثم دراسات ماركس Marx . وكارل مانهايم Mannheim .

ولقد افتتح المؤلف كتابه بالتأكيد على ذيوع المصطلحات السياسية وشيوعها ومن ثم كان للمصطلح السياسى « شعبيته » حين يرحب البعض « بالنظام » ، بينما يتمرد البعض الآخر فيرفض « السلبية » ويؤكد « الثورة » . وبذلك اختلطت المصطلحات السياسية بميول سيكولوجية ومصادر مشحونة بالانفعال .

والايديولوجيا كمقولة اجتماعية هي محاولة ربط الفكر بالواقع ووصل العقل بالحياة ودمج المنطق بالوجود الاجتماعى ، للتوصل الى ما يسميه عالم الاجتماع الفرنسي المعاصر اندريه لاموش Andre' Lamouche بسوسيولوجية العقل Sociologie de La Raison وتصبح الايديولوجيا بهذا المعنى ، هى دراسة مفصلة للتاريخ الاجتماعي للثورات والمذاهب والعقائد ، مع تأصل الأفكار من خلال ماضيها الذى يضفى عليها مغزاها ومبناها . ففى كل دراسة ايديولوجية ، يهتم الباحث بتحليل الفكر فى ضوء الماضي ، والعقل من زاوية الصراع المذهبى والتناقض الاجتماعى .

ولقد ظهر هذا المصطلح السوسيوتاريخى فى الوقت الذى رفع فيه الفلاسفة من قيمة الشروط أو الظروف الاجتماعية ، فاهتم الباحثون بربط الفكر بالتاريخ ، ودمج الماضي بالحاضر ، على اعتبار أن « المواقف الاجتماعية » الراهنة هى التى تخلق الفكر ، وأن التاريخ هو الذى يصنع المقولات التى تصدر عن ظروف التجربة السياسية ، وتتجلى على أرضية الوجود الاجتماعى .

ولقد اختلفت وجهات النظر بين الفلاسفة وعلماء الاجتماع ، حول مفهوم الايديولوجيا ، حيث ينظر الفلاسفة اليها على أنها مجموع التصورات والأفكار العامة التي تسود مجتمعاً من المجتمعات فى أى عصر من العصور . وقد يستخدم هذا الاصطلاح فى معان اخرى أكثر تحديداً وضيقاً ، كى يشير فقط الى بعض أشكال من الأفكار والمعتقدات التى تتعلق فقط بجماعة أو «زمرة اجتماعية Social Group» . أما علماء الاجتماع ، فينظرون الى الايديولوجيات على أنها « ظواهر » أو « وقائع » ينبغى دراسة ماضيها ونشأتها وتطورها ثم محاولة تقنين القوانين التي تتحكم فى مسارها ، على اعتبار أن الايديولوجيات هى ظواهر خاضعة للشروط الاجتماعية ، فهى اذن « مشروطة اجتماعيا Socially Conditioned » . يضاف الى ذلك أن « الايديولوجيات » تقوم فى الوقت نفسه ببعض « الوظائف الاجتماعية Social Functions » .

ويقدم لنا مؤلف الكتاب ، عرضاً شيقاً لمجموع المفاهيم المتعارضة ، التى تزخر بها النظرية الاجتماعية ، حيث أصبح للايديولوجيا معان فلسفية معقدة نجدها قد اختلطت بمفهومات اقتصادية ، ومصادر سيكولوجية . الا أن الكتاب فى معظم اجزائه يدور حول المفهوم الماركسى للايديولوجيا ، على اعتبار أن ماركس هو أول من وضع هذا المصطلح واستخدمه فى علم الاجتماع . ولكنه الى جانب ذلك يعقد المقارنات بين سائر المفهومات الايديولوجية المتصارعة والآراء المتشابكة ، حيث اختلف حولها سائر المفكرين ونجم عن ذلك الكثير من المشكلات المعقدة والاتجاهات المتعارضة .

ولكن اذا كانت المذاهب قد اصطرعت على مسرح الفكر الاجتماعى والسياسي ، حول مسألة الايديولوجيا ، وما تثيره من قضايا تحف بها الصعوبات ، فان چون پلامنتز لا يعقد المسألة بقدر ما يبسط لنا فى وضوح

طبيعة الايديولوجيا فى فحواها ومغزاها . كما انه لم يشر الى تلك الاختلافات المذهبيــة ، الا لكى يلقى ضوءاً أعمق على جوهر المسألة الايديولوجية ، حتى تصبح أكثر وضــوحاً وتميزاً .

والكتاب فى جملته ممتع ، كما أنه يسهم فى ميدان علم الاجتماع السياسي اسهاماً جاداً ، فقد حاول المؤلف منذ الفصل الأول التركيز على مختلف الاســتعمالات الخاصــة لكلمــة « الايديولوجيا » كي يكشف لنا عن كيفية اختلاف كل استعمال منها عن الآخر ، بقصد ازالة الغموض الذى يحيط بالكلمة .

ويشير الفصــل الثانى الى مــدى تأثير الفلسفة الألمانية فى بعث المصطلح ، حين شيد كانط Kant نظريته فى المعــرفة ، تلك التى انكرها وهدمها ثم أعاد بناءها التلميذ الكانطى النجيب فردريك هيجل Hegel . ويناقش الفصل الثالث وجهة النظر السوسيولوجية ويؤكد فى الفصل الرابع على الفرضية القائلة بأن الايديولوجيا تتألف من مجموع المعتقدات التى يكون لها دورها ووظائفها فى التأثير على السلوك ، وتبرير أشكال النزوع البشرى . ويركــز الفصــل الخامس علــى التصــورية الماركسية الخاصة بتحديد « ايديولوجيةالطبقة Class ideology » ومــا يحتويهــا مــن تصورات ومشاعر تتردد فى حركة وخصوبة وفاعليــة داخــل اطــار الوعى الطبقى . وفى الفصل السادس والأخير ، حاول المؤلف أن يستعرض مختلف الاستعمالات السياسيــة للكلمة . وسوف نعرض لأهم هذه الموضوعات فى الصفحات التالية .

★ ★ ★

مصادر الكلمة واستعمالها :

اذا كان الفكر الألماني يمتاز بالصورية والصرامة والتجــريد ، فان الفكــر الفرنســي يتصف بالخصوبة والحيوية والسخاء . وبين المانيا وفرنسا حارت كلمة « الايديولوجيا » فجمعت بين الصورية والخصوبة . وفرنسا هى مهد الكلمة ، فصدرت « الايديولوجيا » فرنســية الأصل ، كنتاج لفلســفة كوندياك Condillac تمامــاً مثلمــا صــدرت « سوسيولوجيــا Sociologie » كنتــاج لفلسفــة « كونت » الوضعية .

واذا كان القرن السابع عشر هــو قرن « العقل Reason » ، فلقد مــرت اوروبا فى القرنين الثامــن عشر والتاســع عشر بعصــر الايديولوجيات ، حــين تدفقت النظــريات المتتابعة لتدرس « طبيعة الانسان » وموقفه من « المجتمع » . كما شهدت هذه القرون الطوال ثورات سياسيةأطاحت بنظم اقتصادية، وهدمت قلاع العصــور الوسطى ، فتغيرت ملامح البناء الاوروبى، بحلول المجتمعالصناعى وازدهار البورجوازية واندحار الاقطـــاع . وكانت الايديولوجية البورجوازية الناشــئة ، هى ايديولوجية ثورة تؤكد العدالة والاعتراف بحقوق الانسان ، كما كانت أيضاً ايديولوجية وطنية تدعو الى الاخاء والمساواة بين ســائر أفراد المجتمع .

ومن ناحية الأصل التاريخى واللغــوى ، تعنى كلمة ايديولوجيا « علم دراسة الأفكار » ، الا أنها كانت تُستخدم فى البداية للدلالة على كل فلسفة من الفلسفات «المضادةللميتافيزيقا» تلك التي كانت تفسر صدور الأفكار باشتقاقها عــن « الاحساســات Sensations » . وكوندياك هو اشهر فيلسوف فرنسي يعبــر عن الاتجاه الحسى أصدق تعبير ، اذ أنــه تربى فى أحضان الفكر الانجليزى التجريبي الذى يؤكد ذلك المبدأ التجريبي القديم الذى ينادى بأنه لا شيء فى العقل ، ما لم يكن من قبل فى الحس Nihil est in intellectu quod non ante Furerit in Sensus

ولقد أصبح الايديولوجيون بهذا المعنى ،

هم هؤلاء الفلاسفة الذين أكدوا الأساس الحسي أو المادي للتصورات والأفكار . ولكن عبارة Ideologue لم تصدر على وجه الدقة عن « كوندياك » نفسه ، بقدر ما طبقت وتأكدت عند أتباعه من بعده . فلما انتقلت الكلمة الى ألمانيا طرأ على معناها الكثير من التغير ، بحيث استخدمت كي تشير الى عدد متكامل متسق من الأفكار والمعتقدات ، أو مجموع السمات والاتجاهات السائدة فى جماعة أو طبقة . وبذلك نجد أنها تطبق فى الفلسفة الألمانية على مايسمى Weltanschaunng أو « الادراك الكونى » الذى يتعلق بالنظرة العالمية World- View ، وهى نظرة كلية نستطيع بمقتضاها وفى ضوئها أن نتعرف على انماط التفكير السائدة فى الواقع الاجتماعى ، وتلك هى النظرة الايديولوجية العامة .

وتميل الايديولوجيات المحافظة ، بورجوازية كانت أم اقطاعية ، الى الدفاع عن الظروف الاجتماعية والأوضاع الاقتصادية الراهنة ، ولذلك قد تؤدى هذه الايديولوجيات الى تجميد المواقف والى تشويه الحقائق عن عمد حتى تلائم مصالحها . وهذا هو المعنى الذى قصده «كارل مانهايم» فى تعريفه للايديولوجيات على أنها تشويه أو « اخفاء متعمد » لحقيقة الأوضاع والمواقف الاجتماعية .

وعلى العموم ، تنقسم الايديولوجيات الى قسمين ، ايديولوجيا جزئية ، وايديولوجيا كلية Total ideology . أما الاولى فتقتصر على الجوانب السيكولوجية البحتة ، حين ترتكز على تصورات أو مواقف تثير الشك والريبة من جانب الخصوم أصحاب التصورية المضادة . فحين يحدثنا الماركسيون عن « ايديولوجية الطبقة Class-ideology » ، فهم يقصدون بالطبع التركيز على أجزاء محددة أو دوائر خاصة من واقع الفكر الجمعى . على اعتبار أن ايديولوجية الطبقة ، لا تستطيع أن تشمل كل الأفكار التى تدور فى رؤوس كل أفراد المجتمع .

وأما الايديولوجيا الكلية فتتصل بالجوانب الكلية التي تتسع فى مداها لتشمل مجموع التصورات والتيارات السائدة فى أى عصر من عصور التاريخ . فاذا كان المفهوم الجزئى للايديولوجيا يستند الى اصول سيكولوجية، ويعتمد على مصادر نفعية ، فان الايديولوجيا الكلية انما تقوم على اسس منطقية وعقلية ، استناداً الى ما يميز اتجاهات التفكير الكلي السائدة فى « روح العصر » أو « وعىالطبقة » .

ومع البدايات الأولية للنزعة النفعية Utilitarianism صدر المفهوم الجزئي للايديولوجيا ، حين ارتبطت الايديولوجيات منذ البداية عند « ماكيافللي » و « ديفيد هيوم David Hume» ، واختلطت بالاتجاهات النفعية فى علم النفس ، الأمر الذى فرض عليهما أن يطبقا مبادى السيكولوجيا الأنانية فى ميادين السياسة والاقتصاد . ومن هنا اتصلت الايديولوجيا الجزئية اتصالا وثيقاً بسيكولوجيا المنافع .

المفهوم الماركسي للايديولوجيا :

اذا كان المفهوم الجزئى للايديولوجيا قد صدر مع ظهور الرواد الأوائل للنزعة النفعية، فان المفهوم الكلي للنظرة الايديولوجية العامة ، قد واكب تقدم التكنولوجيا ، وظهور الطبقة البورجوازية القوية . الأمر الذى فرض على البروليتاريا ضرورة التسلح بايديولوجية مضادة للظلم البورجوازى . وبذلك تطورت تلك النفعية ذات الأساس السيكولوجي الفردى ، كي تحل محلها تلك التصورية الجمعية ذات الأساس المادى أو الاقتصادى .

ولايديولوجيا الطبقات مصادرها التاريخية واصولها الاقتصادية والاجتماعية ، فهناك نظرة ايديولوجية مشتركة بين أفراد الطبقة،

حين تجمعهم مشاعر واحدة فى الوجدان الطبقى . فحين نسمع ماركسياً يحدثنا عن « الايديولوجية البورجوازية Bourgeois ideology » مثلاً فاننا نعرف فوراً من يقصده أو من يعنيه من الناس ، وما هو مدار تفكيرهم ومستواه . وقد يسلك البورجوازى « الفرد » مسلكاً يتمايز كلية عن مسلكه كعضو فى « طبقة » ويمارس نشاطاً اقتصادياً أو جمعياً معيناً . حيث ان البورجوازى الفرد ، هو فى الواقع انسان أو « فرد عادى » لا يختلف اطلاقاً عن الانسان البروليتارى الفرد ، وخاصة حين يتجرد كل منهما عن تصوراته الطبقية ، ولكن على الرغم من ذلك التشابه فانهما يتمايزان تمايزاً شديداً فى أن البورجوازى ينخذ موقفاً خاصاً فى عملية الانتاج Process of Production مما يؤدى الى خلق ايديولوجية مختلفة تماماً عن « ايديولوجيا البروليتاريا Proletarian ideology » ويمكن أن نفهم هذا الموقف بسهولة حين نميز بين العامل المنتج ، أو « الانسان الكادح » من جهة ، وبين « صاحب العمل » أو البورجوازى الذى يملك مشروع الانتاج وادواته . ذلك أن « النشاط الانتاجي» هو العنصر الجوهرى الذى يميز ايديولوجية البورجوازى عن فكر البروليتاريا ووعيها ، والفيصل الجوهرى بين كل من البروليتارى والبورجوازى ، هو موقف كل منهما فى النشاط الانتاجى ، هذا النشاط الذى يحدد دخل كل منهما ويفرض طبقته ومستواه الاقتصادى .

وهذا هو المفهوم المادى للايديولوجيا الذى وضعه كل من ماركس وصديقه انجلز Engels بالنظر الى مستوى دخل الفرد والطبقة الاقتصادية التى ينتمى اليها ، ودوره فى هرم النشاط الانتاجى ، بالنظر اليها جميعاً على أنها مصادر أساسية تحدد اتجاهات الفكر وتنظم مساراته .

الوعى الكاذب :

الوعى الكاذب False Consciousness ، هو ذلك الوعي الذى يبعدنا عن الالتفات الى الأساس الموضوعى للفكر ، حين نغفل عن عملية تأصيل الفكر المنفصل عن الواقع . فالوعي الكاذب هو وعى ضال ومضلل ولا أساس له من الواقع، كما أنه لا يتضمن «أية حقيقة» .

ولقد كان ماركس ينظر الى الايديولوجيا على أنها أوهام وأكاذيب ، وغالباً ما يطلق عليها اسم « الوعى الكاذب » بمعنى أن الايديولوجى ، هو ذلك المفكر المروج للأضاليل الذى لا يعتمد على أى أساس موضوعى للفكر، فى حين أن الأفكار الحقة، هى تصورات مشروطة اجتماعياً ، ومرتبطة أصلاً بالوجود الاجتماعى Social Existence .

ولذلك يتميز « الوعي الحق » عند ماركس عن «الوعي الكاذب» حيث يخضع الأول للشروط الاجتماعية ، ويستند الى مصادر وأصول اقتصادية ، بينما لا يتصل الثاني اطلاقاً بالوجود الواقعي ، بالاضافة الى انفصاله كلية عن اى أساس مادى . والايديولوجيا عند ماركس هي « جزء من الوعي » ، الا أن هذا الجزء يندرج تحت مقولة « الوعي الكاذب » ، على اعتبار ان هذا الوعي هو « وهم خادع Illusion » ولكنه وهم يتميز بالثبات النسبي والعموم بين مجموعات من الفئات أو الزمر الاجتماعية . وما قصده ماركس بهذا الوعي الخادع ، أنه تصور يتميز بأنه « كلي »و« عام» وله نتائجه وأخطاره الاجتماعية . وهو يتألف من عدد مترابط من الأوهام الخادعة والتخيلات المغلوطة، تلك التي تمتاز بعمومها وانتشارها بين مجموعة من الأفراد ممن يتشابهون اجتماعياً فى « مواقفهم » و « أدوارهم » . وعلى سبيل المثال لا الحصر ، يعتبر التصور البورجوازي للدولة مثالاً من أمثلة « الوعي الكاذب » .

واستناداً الى هذا الفهم البورجوازي

الكاذب ، لطبيعة الدولة ووظيفتها . أكد الماركسيون أن مستقبل المجتمعات أو الدول الشيوعية لا يحمل في طياته أية تصورات خاطئة أو أوهام خادعة ، وليس هناك مكان في المجتمع الشيوعي اللاطبقي Classless Society ، لما يسمى بالوعي الكاذب . فلسوف لا يقع الناس في مستقبل المجتمع الاشتراكي وبخاصة في مرحلته الشيوعية ، تحت تأثير « الطبقية » التي تحجب الرؤية الصادقة . ولسوف تفهم الشعوب نفسها وتعي ذاتها ، ويعرف الناس بطريقة علمية وموضوعية كلما يتصل بالمجتمع الشيوعي الذي يعيشون فيه . ولسوف لا يصبح الناس في المجتمعات الشيوعية بعد أن تنهار « الطبقية » في حاجة على الاطلاق الى « دولة » لها مثل تلك القواعد الضاغطة **والسلطان المفروض . حيث لا يوجد في المجتمع الشيوعي اللاطبقي مكان للقانون أو الأخلاق** أو السلطة ، بتلك المعاني السائدة في المجتمعات البورجوازية ومن ثم فلا مكان للأوهام الخادعة، ولا مكان للوعي الكاذب، في مستقبل المجتمعات الشيوعية (اللا طبقية) .

الدين والايديولوجيا :

تُعتبر الاخلاقيات عند ماركس من التصورات التي تحمل عناصر ايديولوجية . على أساس أن قيم الاخلاق ومعتقدات الدين ، هي افكار وتصورات منفصلة عن الواقع ، ولا يستطيع العلم الامبيريقي أن يبرهن على مدى صدقها أو كذبها وهذا هو السبب الذي **جعل ماركس يعتبرها مجرد أخلية وهمية .**

ولقد أدخل ماركس قيم الأخلاق ونسق **الدين في اطار ما يسميه بالبناء الايديولوجي الأعلى . على اعتبار أن هذا البناء الأعلى يستند في وجوده الى « الأساس المادى Material Substructure » الذي هو مصدر كل المناشط الانسانية والمواقف الاجتماعية .**

ويعرض المؤلف الكثير من النظريات الخاصة بتطور التفكير الديني وتفسير الدين ثم يبين كيف اشتهر « كارل ماركس » بعقد المقارنات بين « البناء الأسفل » و « البناء الأعلى » حين ربط البناء الايديولوجي بالأساس المادى ، وحين وصل « الوعي Consciousness » بتلك الشروط الاجتماعية للوجود ، وان كان الفلاسفة الألمان قد أصدروا قبل ماركس ، عدداً من الأفكار والنظريات الفلسفية لتفسير « الفكر » ، وتحليل المعرفة . **وبذلك عقدوا** زواجاً مقدساً بين الفكر والواقع ، أو بين « الفلسفة » و « التاريخ » . بحيث نستطيع القول ان « الايديولوجيا » بمعناها الوسيع ، هي ابنة هذا الزواج الشرعي ، أو هي وليدة خصوبة الفلسفة التي أثمرت على أرضية التاريخ الاجتماعي . وبعد مناقشة طريفة لآراء هيوم عن « التجربة » وفلسفة كانط الترنسندتالية والفرق بين المنطق الكانطي والمنطق الهيجيلي ينتقل الى الكلام عن هيجل والاتجاه الماركسي وكيف أن ماركس كان فخوراً بأنه أخذ منطق هيجل الجدلي ثم قلبه رأساً على عقب ، وانه اذا كان هيجل قد ابتدأ بالفكر ثم انتقل الى الطبيعة فان الماركسية **قد عكست الوضع فبدأت المادية الجدلية** بالطبيعة ثم انتهت أخيراً الى الفكر . ولقد **اتفق الماركسيون مع هيجل ، بأنه قد أصاب** في اعتباره « التناقض » خطوة أساسية في سبيل التوصل الى الحقيقة ، واستفاد الماركسيون من هذا الاكتشاف وأصبحت الحقيقة في نظر الماركسي وليدة التناقض والصراع ، ولا بد من رفع التناقض ، والعمل على ازالة الصراع .

واذا كان الجدل الديالكتيكي الهيجلي يتجه في نهاية التاريخ نحو تحقيق الحرية ، فان **المادية الجدلية انما تهدف تاريخياً نحو تحقيق** المجتمع الشيوعي اللاطبقي نظراً لأن المشكلة الأساسية للفلسفة المادية الجدلية ، هي مشكلة الانسان وشقاؤه في حياته العملية . وغاية المادية الجدلية تحتم حل مشكلة الانسان، **عن طريق الايمان بالاشتراكية العلمية بقصد**

تطوير العالم وتغيير الانسان . وليس من شك فى أن هناك قدرية فى الاتجاه الماركسى ، فكما اعتبر « كونت » أن الحالة الوضعية هى النهاية ، فان ماركس قد نظر الى الاشتراكية العلمية على أن غايتها انما تتجه نحو مجتمع بلا طبقات . وليس من شك أيضاً فى أن الجدل الماركسي لم يعد — كما هو الحال بالنسبة لهيجل — نوعاً من البحث النظرى الميتافيزيقى . فلم يكن الجدل الماركسي جدلاً منطقياً بل صار « تحليلاً واقعياً » للقوى الاجتماعية فى سيرها وصراعها التاريخي .

فاذا كان هيجل « ديناميكياً » فى تصوره المنطقى لتطور « الفكرة » ، فان ماركس كان ديناميكياً هو الآخر فى تصوره الجدلى لتطور « المجتمعات » . واذا كانت الفكرة هى التى تحدد التاريخ عند هيجل ، فان « التاريخ » عند ماركس وبصفة خاصة البناء الأسفل ، هو الذى يحدد الفكرة .

الانسان والمجتمع والتاريخ :

ولكن اذا كان الماركسيون قد رفضوا تصورية هيجل عن « الروح اللانهائي » فى عملية التحقق الذاتي ، نظراً لما فيها من تجريدات ميتافيزيقية ومتاهات فلسفية ، فقد وافقوا على الأفكار الأساسية للنظرية الهيجلية ، مثل الجدل والتناقض ، كما وافقوا على موقف هيجل بصدد الانسان والمجتمع والتاريخ . فمن المتفق عليه مثلاً بين الماركسية والهيجلية ، أن قدرات الانسان — التي تميزه عن سائر الحيوان — متطورة بالضرورة حين تتغير وتتبدل على مر الزمان ، نظراً لاحتكاك الانسان الدائم بالطبيعة ، واتصاله الدائب بالحياة والمجتمع خلال تقدم حركة التاريخ .

ومن المؤكد مثلاً أن الأساليب التقليدية للسلوك الانساني هي نتاج مناشط الانسان وقدراته ، كما أنها أيضاً نتيجة حتمية لاتصال الفكر المستمر بالواقع الاجتماعي والبيئة الطبيعية . ولا شك أن التمييز الذى وضعه هيجل بين « الروح الذاتي » و « الروح الموضوعي » انما يتصل الى حد بعيد بذلك التمييز الماركسى الذى يفصل بين « الوعي » و « الوجود الاجتماعي » . حيث يستخدم هيجل كلمة « الروح » كي تصدق على النظم وأنماط السلوك من جهة ، ولكي تصدق أيضاً وفى الوقت عينه ، على سائر المعتقدات والتصورات والمشاعر العامة . بمعنى أن هناك رابطة جوهرية بين الروح الموضوعي والذاتي ، حيث أن النظم هى « أنماط من السلوك » من جهة ، كما أنها من جهة اخرى « قوالب من الفكر والمشاعر » قد صيغت فى قواعد مرعية وعامة . بالاضافة الى أننا نجد أنه فى كل نوع من « النشاط الاجتماعي » يتوافر عنصر « الوعي » وهو نوع من التفكير المرتبط بالأشياء والمتصل بالوجود .

الا ان هيجل لم يستخدم اصطلاح « الوجود الاجتماعي » الذى يتحكم فى الوعي . ولم يحدثنا اطلاقاً عن « الايديولوجيا » ، تلك الكلمة التي اصطنعها ماركس والح عليها كل الالحاح باعتبارها المفتاح الوحيد لفهم الانسان والمجتمع والتاريخ . ولكننا نلحظ أن التصورية التي استغرقت جانباً كبيراً فى فلسفة هيجل ، هي « التصورية العالمية » أو ما يطلق عليه هيجل اسم Weltanschawing ليقصد بها معنى « التصورية الكلية للعالم » . ولا يمكن أن يحصل على هذه التصورية الكلية المطلقة سوى «كائن مفكر رشيد Rational being » حيث أن فهم النظم وتحليل الأفكار فى ضوء علاقتها ببعضها بعضاً ، ودراسة

ماضيها وكيف تنشأ وتتطور ، كل هذه جوانب تعتبر من أخص خصائص الانسان من حيث هو كائن مفكر بمعنى أن النظرة الكلية للانسان وموقفه من العالم ، وتفسيره للتاريخ ، لا تتحقق كلها الا بشروط « الوعي » تلك التى تتوافر فى الانسان من حيث هو كائن « يفهم » و « يحكم » و « يعي » ، ويستخدم أفكاره ويحدد أهدافاً خاصة يستطيع تحليلها وتعليلها وتفسيرها ، من زاوية موقفه ونظرته الكلية للعالم . فهناك تصورية للعالم ، أو نظرة للوجود ، يستطيع الانسان من خلالها أن يضع نظاماً للأشياء . ومن شأن هذا النظامالتصورى للوجود ، ان يرتبط برباط وثيق بنسق الفكر واللغة Language . حيث ان الفكر يصبح بلا وظيفة اذا لم يتصل بالعالم أو يرتبط بالاشياء ، كما تصبح اللغة ناقصة عرجاء ان لم تنتعش بحركة الوجود وتلتحم بتيار التاريخ الاجتماعي .

وبهذا المعنى أصبح الفكر البشرى ظاهرة تاريخية ، ونتاجا جمعيا يتوقف على شروط البيئة وظروف الثقافة Culture ، كما يستند الفكر ايضا الى مواقف اقتصادية تؤكد المصالح المادية . ولذلك كانت « المنفعة » هي الخلفية الأصيلة التي تختفي وتتستر وراء سائر الايدلوجيات ، ويكفى ان نرفع هذا الستار النفعي الجشع ، حتى تنكشف تلك الايديولوجيات ، وهذا هو اسلوب الماركسي فى دراسة الايديولوجيات ، بالكشف عنها ، حين تفصح عن نفسها ، وتصبح عارية عن ظاهرها الفكرى ، ولا ينكشف لنا سوى باطنها النفعي الجشع .

وعلى العكس من ذلك ، فقد أثبت مانهايم أن « المنافع » ليست هي الدوافع الوحيدة للسلوك والمواقف البشرية ، وأن « المصلحة » ليست هي القنطرة الفريدة التي تصل العقل بالوجود ، والفكر بالواقع . ففى ميدان الفن مثلاً ، نجد أن المنفعة ليست من عناصر « الخلق الفني » ، ذلك الذى تتوافر فيه فقط بعض القواعد والشروط الصادرة عن ظروف المجتمع والتاريخ . على اعتبار أن الفن مهما حلق بعيداً فى برج عاجي ، فان العناصر الاجتماعية تظل كامنة فى عملية « الخلق الفني » ، بمعنى أن الانسان والمجتمع والتاريخ ، هى عناصر ضرورية لتكوين اتجاهات الفن ومذاهبه .

فكرة النسبية والايديولوجيات :

حين تنقلب سفينة فى بحر عاصف ، يظن بحارتها وهماً أن المعونة سوف تأتيهم فى الحال . بينما يعتقد البدائيون أن « روحاً خبيثة » قد قلبت السفينة ، فالبدائي ينظر الى الكون نظرة خاصة ، كما يحلل الاحداث والوقائع الفيزيقية تحليلا غيبيا mystique وتلك هى ملامح وسمات العقلية البدائية . والبدائي لا يلجأ الى « الغيبيات » الا لأنه يخفق فى معرفة العلل الحقيقية . فهو كالمتحضر يستطيع أن « يقارن » وأن « يفسر » بنفس الطريقة ومستخدما نفس المقولات والقوالب . فالعقلية البدائية تحمل نفس التصورات والمقولات المنطقية ، فهي عقلية حاصلة على « الزمان والمكان والعلية Causality » ولكنها تفسر وتحلل بطريقتها الخاصة ، ووفقاً لاساطيرها وتصوراتها الجمعية . فقد تلقى المعتقدات البدائية ضوءاً على معنى « الوجود » ومغزى الاشياء ، فيلجأ البدائيون الى قصص القدماء وأساطير الأولين ، حتى يجدوا تفسيراً للاشياء والموجودات .

وقد تدور الايديولوجيات ، حول حكايات

واساطير ، أو حول معان اخلاقية نستند الى اصـول أو قيم دينيـة . ولا شك أن جانب « الحكاية » أو القصة ، هو عنصر جوهـرى فى الايديولوجيـا ، فالقصـة أو الاسـطورة الايديولوجية عبارة عن قصة ذات مضمـون أخلاقى ، ويتصل الجانب الايديولوجي بالقصة نفسها ، فاذا ما توافر مثلا العنصر الاخلاقى دون مضمون اسطورى أو طابع قصصى ، فلن يتوفر على الاطـلاق العنصر الايديولوجي . وتشرح القصة الايديولوجية أو تفسر كل فعل أو حدث فى موقف من المواقف السوسيولوجية العامة . وهذا هو السبب الحقيقى فى « نسبية المواقف والأفكار » كما تتجلى فى سياق التاريخ أو كما تحلق فى آفاق الميثولوجيا .

ولم يكن ماركس هو أول من بشر بالفكرة الايديولوجية ، وما يتصـل بها من نسبية ، وخاصة حين ترتبط الفكرة باصولها الواقعية ومصادرها الاجتماعية . فلقد كان « باسكال Pascal » فيلسوفاً أخلاقياً ، وعالماً رياضياً ، الا أنه فى الوقت نفسه عبر فى عمق واصـالة عـن نسبية الفكرة الايديولوجية حين قال : « ان ما هو حقيقى فى شمال البرانس هـو خاطىء فى جنوبها » . وحين اعلن باسكال هذه القضية ، لم يكن يفكر فى نظريات اوقليدس الهندسـية ، أو حتى فى مـدار كوبرنيكس Copernicus وانظاره الفلكية ، وانما كـان باسكال يفكر فقط فى قواعد الاخلاق وقوانين السـلوك الاجتماعى . تلـك هى النسـبية الاجتماعية، التي انطلق منها ماركس ومانهايم، بالرجوع الى البعد الواقعى للفكر والتصورات، على اعتبار ان الظواهر والأحداث الاجتماعية ، انما تخضـع عنـد ماركس لجدل الواقـع وقوانينه . الأمر الذى جعل ماركس ينظـر الى القانون والأخلاق وما يتصل بهما مـن قواعد ومعايير للسلوك الخلقى ، على أنهـا أجزاء متكاملة ومتساندة فى البناء الايديولوجى الأعلى .

ومن هنا يؤكد الماركسيون دائماً على وجود النسبى Relative ، فلا يلتفتون الى المطلق absolute . ولا شيء عندهم غير «النسبية» و » الحركة « ، و « الصيرورة » . وفى هـذا المعنى النسبى ، يقول الماركسي الصينى الكبير « ماوتسي تونج » : « اذا فرض أن ضفدعاً قال وهو فى قعر بئر : ليست السماء الا بحجم فوهة البئر فهو مخطىء . لأن حجم السماء أكبر من أن يعادله حجم فوهة البئر . أما اذا قال الضفدع : أن قسـماً معيناً من السـماء هو بحجم فوهة البئر ، فهو على حق ، لأن ذلك يتفق مع الواقع » .

تلك هى النسبية كما يعبر عنها « ماوتسي تونج » فى وضوح وجلاء ، ولكن الماركسـية لا تستند الى النسبية وحدها ، وانما تقـوم أيضاً على الصيرورة ، حيث يرفض الماركسى الوجود الساكن أو الآلى ، ويرفضون المادية الجامدة inerte ، ويؤمنون فقط بالوجود المتحرك،ويتمسكون بحزم بالمادية الديالكتيكية. والديالكتيك الماركسي هو علم القوانين العامة للحركة ، سواء فى العالم الخارجي ، أم فى الفكر البشرى. فليست الأفكار عند ماركس كما هو الحال عند هيجل ، هى التى تقود العـالم وتفسره ، بل ان هذه الأفكار ، انما تسـتند بالضرورة الى الشروط الاقتصادية ، وتلك هى الضرورة الماركسية ، التى تجعل من المـادة أساس الفكر والتاريـخ . والاقتصاد عنـد ماركس ، هو المادة التى تفسر حركة التاريخ ، والأساس الأسفل ، هو الأرضية التى تشكل بنيـة العلاقات الاجتماعية ، وبهـذا المعنى أصبحت الماركسية فلسفة مادية ، وليسـت

ايديولوجية ideologique . اذ أن علم الاجتماع الماركسى انما ينظر فقط الى « البناء الأسفل » ، وهو البناء الاقتصادى المادى ، على حين ان المذاهب الفكرية وسائر الايديولوجيات ليست فى ذاتها الا « بنية فوقية Superstructure » .

ايديولوجية الطبقة :

قلنا ان المؤلف حرص على أن يبين أن « الذات العارفة » ، أو المفكرة ترجع وتستند الى الواقع ، وان أى مذهب فلسفى ، « لا يسبح فى فراغ » ، وانما جاءت الفلسفات لتوكيد ايديولوجيات معينة ، وللدفاع عن مصالح طبقية ، أو تأييد مواقف سياسية . وبالتالى يمكن تفسير الأفكار والايديولوجيات بالنظر الى طبيعة الموقف الاجتماعى العام ، وذلك الموقف الذى يحدد اطارها ، والذى يضفى عليها مغزاها ومبناها . فتصبح الايديولوجيا بهذا المعنى ، ظاهرة فكرية عامة ، فيقال مثلا : « ايديولوجية العصر » أو « ايديولوجية الطبقة » ، بمعنى مجموع الملامح العقلية السائدة فى ذلك العصر ، أو الخصائص الذهنية الكامنة فى روح الطبقة ، وقد يقال : ان الايديولوجية ، هى مجموع الأفكار التى تكوّن « النظرية » أو « المذهب » .

ويؤيد المؤلف ذلك بأقوال كثير من الكتاب من أمثال « جيرڤتش Gurvitch » الذى يرى أن الايديولوجية الماركسية تتضمن أحكاماً فى الأخلاق والدين والقانون والفن ، باستنادها الى الأساس الاقتصادى ، كما يصبح الوضع المادى للطبقة ، هو المصدر الوحيد الذى يفسر طبيعة المضمون الفكرى ، ومحتواه الداخلى . كما أن رايمون آرون Raymond Aron يذهب الى أن علم الاجتماع الماركسي يؤكد على تلك الحقيقة المنبثقة من بنية الطبقة class structure ، فلقد استند ماركس الى مادة المجتمع ، حين نظر الى البناء الأسفل ، على انه مصدر كل أشكال المعرفة من « ايديولوجيات » و « فلسفات » و « علوم » و « وأديان » . هكذا فسر الماديون الجدليون مضمون الايديولوجيا ، على اعتبار ان ايديولوجية الطبقية هى انعكاس للصراع السياسى والاقتصادى والاجتماعى الذىيتحكم بالضرورة فى الفكر الطبقى ، ويتركز فى تلك المواقف والارتباطات العامة التىتتعلق بصراعالجماعات والطبقات والتاريخ . وهذا ما يؤكده « كارل مانهايم » فى كتابه الممتع « الايديولوجيا واليوتوبيا Ideology and Utopia » .

واستناداً الى هذا الفهم ـ يرد ماركس ايديولوجية الطبقة الى تلك المشكلات الاجتماعية التى تنبثق من داخل بنية الطبقة. على أساس أن الفكر لا يتوقف على مجرد « الوضع الاجتماعى » للفرد ، بل أنه يتوقف أصلا على « الوضع الاقتصادى » ويصدر عن الموقف الاجتماعى والسيكولوجى للطبقة برمتها ، من خلال صراعها وآمالها ومخاوفها وامكانياتها الموضوعية ، وهى الآمال والمخاوف التى تنبثق عنظروف وضعية يحددها السياق السوسيوتاريخى . فاننا حين نتعرف على ايديولوجية العصر أو « روح الطبقة » ، وحين نحاول أن نفهم حقيقة جماعة من الجماعات والزمر السوسيوتاريخية . فانما نعنى بذلك أن نتعرف على خصائص وتكوين البناء الكلي « لروح العصر » ، أو « فكر الطبقة » او « عقل الجماعة » ، ذلك البناء الفكرى الشامخ الذى يتألف من مجموع الآراء والأفكار والظروف المنبثقة عن نسق System of Social Volues القيم الاجتماعية وبتعبير أدق ، أن ذلك البناء العقلى لروح العصر والطبقة ،

انما يعبر على العموم عن « موقف الحياة Life Situation » ، ويفسر الوضع الراهن . حيث تعبر تلك الأفكار والظروف الطبقية عن وظائف وجودها في الوسط الاجتماعي .

ومن المسائل الجوهرية ، التي تعرض لها علم الاجتماع الماركسي ، مسألة هامة تتعلق بالتفسير العلمي من الفكر والمعرفة ، حيث استند ماركس الى « التفسير الوظيفي » ، لأشكال الفكر في البناء الاجتماعي ، وأشار الى وظيفة التفكير الايديولوجي ودوره في بنية الطبقة ، ودرس وظيفة العلم الوضعي والتكنولوجيا . وبخاصة في المجتمع البورجوازي ، على اعتبار انهما من ضرورات الاقتصاد الرأسمالي وأدواته ، حيث يستخدمهما العلم الاقتصادي في اشباع حاجات الانسان . وبذلك أبرز الاتجاه السوسيولوجي الماركسي مبدءاً هاماً بالنسبة لعلم اجتماع المعرفة ، وهو أن تطور الفكر والمعرفة في السياق التاريخي ، لا تفسره الا أسباب اجتماعية ، وان الفكر لا يتشكل الا حسب الظروف التاريخية ، وان كل مجتمع يصنع بناءه الفكري بشروط مستمدة من ماضيه ، ومن تراثه الحضاري المستند الى اصول اقتصادية ، واسس مادية .

ويقول المؤلف في ذلك ، أنه لا يمكن تعريف « الزمر الاجتماعية Social groups » أو تحديد مفهوم الجماعات ، الا في اطار ما تقوم به من جهود أو أعمال ، تلك التي تسمى في علم الاجتماع باسم « المناشط الاجتماعية Social activities » . ولا شك أن « العمل » أو « النشاط » حين يكون جماعيا ودائما ، لا بد وأن يخلق في الجماعة أو الزمرة الاجتماعية ، مجموعة من « الاهتمامات » أو « المصالح » ، تلك التي تصدر عنها « الأفكار ideas » . ومن خلال العمل ، وبالاحتكاك المستمر بين أفراد الزمرة أو الطبقة ، تنشأ مجموعة من الأفكار الأساسية . ولكن هناك مجموعة اخرى من « الأفكار الثانوية Secondary ideas » لا تنجم عن المناشط الجمعية ، بقدر ما تتصل بما يدور داخل اطار الزمرة أو الطبقة من آراء وما يسود فيها من تصورات ومعتقدات .

و « ايديولوجية الطبقة » ، هي مجموع الأفكار الثانوية السائدة في بنيتها ، وتلك هي الأفكار الايديولوجية ideological ideas . ولذلك تحتوى ايديولوجية كل طبقة على مجموعة من الأفكار والاتجاهات الثورية ، التي تصدر عن الوعي الطبقي ، مما يؤكد أن هذه الافكار انما تبرز السمات العامة للطبقة والتي تضفي عليها شخصيتها ووجودها . بمعنى أن ايديولوجية الطبقة انما تعبر عما يجمع بين أفرادها من اتجاهات وعلاقات ، وما يشتركون فيه من آمال ومصالح ، وما يقومون به من أدوار طبقية ، وهذه كلها هي شروط « الوجود الطبقي » .

ويميز ماركس الطبقة تبعاً لنوع الملكية وشكلها ، كما يحدد مدى فاعلية تلك الطبقة وتأثيرها في النسق السياسي وفقاً لتقدير ثرائها وأهميتها مما يضفي عليها طابعاً يعطيها فرصتها أو دورها القيادي في البناء السياسي . ولكل طبقة آمالها وتطلعاتها ، فطبقة الملاك تريد الثروة وجمع المال ، وطبقة الاقطاع الثرية تبغي السلطة والسيطرة على الحكم بمزيد من القوة والسلطان السياسي ، أما طبقة العبيد فتأمل في التحرر من الظلم الاجتماعي واستغلال الانسان لأخيه الانسان .

هذه هي الخريطة الاجتماعية Social Map التي تبرز اتجاهات الطبقات ، حيث نجد تعارض

الخطوط وعدم تطابق الاتجاهات ، اذ أن « خطوط التقسيم » بين سائر الطبقات انما تتعارض ولا تتحد أو تتفق . ولذلك أكد ماركس أن دكتاتورية البروليتاريا سوف تزيل هذا التعارض وتحل التناقضات . ولقد أعلن ماوتسي تونج عدم صلاحية الاتجاه الماركسي الكلاسيكي فى معالجة مشكلات بروليتاريا الفلاحين . وانما أكدت ديمقراطية الصين الجديدة على دور الدكتاتورية المشتركة التى تضم طبقات الفلاحين والمثقفين وكل الطبقات المعادية للاستعمار .

الوعى الطبقى :

يسجل الفكر كل ما يطرأ على الجماعة من تغيرات حضارية أو اجتماعية ، ومن ثم كان الفكر عند عالم الاجتماع هو « ترمومتر » على درجة عالية من الدقة والحساسية ، لأنه يعكس ما يدور فى بنية الوعى الطبقى . فقد تزول الطبقة بحكم القانون ، ولكن الوعى أو الوجدان الطبقى لا يزال باقيا . مثال ذلك ان زعماء فرنسا ثاروا على طبقة النبلاء Noblesse ، وأطاحوا بامتيازاتها والقابها وحقوقها . وتنازل أصحاب الأقطار والامتيازات عن حقوقهم ليلة ٤ اغسطس المشهورة ، الا انهم رغم ذلك كانوا يحتفظون اجتماعياً بما كان لهم من مكانة ، فتمسكوا بألقابهم وعلاقاتهم السائدة وما يربطهم من قيمة راسخة فى الوجدان الطبقى ، رغم زوالها باسم القانون .

وعلى هذا الأساس تتميز الطبقات بوجود « الوعى الطبقى class consciousness » الذى يبرز معالمها ويضفى عليها وجودها ، بمعنى أن وعى الطبقة ، هو « روح الطبقة » .

ولقد أشار ماركس فى « الثامن عشر من بروميـر Eighteenth Brumaire » الى كلمة مشهورة للويس بونابرت فقال عن جموع الفلاحين الفرنسيين ، حين كان يتولى سلطاته كرئيس لجمهورية فرنسا : « انهم طبقة ينقصها الوعى الطبقى » ، مما يؤكد ضعفها وسلبيتها فى ذلك العهد .

ومن خلال ما يصدر عن الوعى الطبقى من تصورات مشتركة ، يتعامل أعضاء الطبقة الواحدة ويتحدون فى « زمر » وكان السادة فى المجتمعات القديمة يتعاملون باعتبارهم « سادة Masters » . كما تدافع الطبقة عن وجودها وأهدافها ومصالحها ، فيقع أو ينشب الصراع الايديولوجى مع الطبقات الاخرى . ويحمى السادة مثلاً أنفسهم من ثورة العبيد ، فيدافعون دائماً عن طبقتهم ويسنون لمصلحتها القوانين . وكذلك يحمى زنوج أمريكا أنفسهم من طغيان البيض،حيث يميز المجتمع الأمريكى بين الأسود والأبيض باسم « التفرقة العنصرية » . ولا شك ان هذه وصمة عار فى جبين مبادىء العدالة والحرية والديمقراطية التى تتشدق بها الولايات المتحدة الأمريكية .

وما يميز الطبقة عن « الزمرة الاجتماعية » هو درجة الاتساع والشمول ، فالطبقة عالمية أو دولية cosmopolite ، أى لا وطن لها ، مثل طبقة العمال التى تمتد فيها وراء الامم والدول حيث يدخلها العامل فى كل مكان . ويعبر الشعار الماركسي : « أيها العمال فى كل مكان اتحدوا » عن هذه التصورية اصدق تعبير .

وتختلف الطبقة عن « الطائفة caste » ، ويمكن النظر الى « طوائف الناس » و « منازلهم » على أنها انواع من الطبقات .

الا أن « الطائفة » هى « طبقة مغلقة » ، ولا تطلق الا على الطوائف الهندية بالذات التى تمنع دخول الأفراد أو الخروج منها . وقد يكون للطبقة ايديولوجيتها الخاصة ، دون أن يتوافر لديها « الوعى الطبقى » . فقد تتفق الأفكار والارادات والرغبات ، وقد تتشابه المشاعر والآمال ، مع فقدان « عنصر الوعى الطبقى » ، وهذا هو السبب الذى من أجله يقول ماركس « فى الثامن عشر من برومير » أن طبقة الفلاح الفرنسى انما ينقصها الوعى الطبقى . على ما سبق أن ذكرنا ، ولقد عدد ماركس أسباب فقدان الوعى الطبقى بين فلاحى فرنسا ، ومنها عدم توافر عنصر « التنظيم organization » بينهم ، ذلك العنصر الذى يؤكد مصالحهم الطبقية ويشجعها ويروجها ، ومنها أيضاً أنهم لا يتعاملون فيما بينهم كطبقة محددة المعالم ، نظراً لانعدام توافر « الاهداف المشتركة common purpose » سواء أكانت اجتماعية أم سياسية ، بمعنى أنهم ليسوا على علم تام ودراية حقيقية بوجودهم الطبقى، ولا يحرصون على تأكيد هذا الوجود وتدعيم المصادر الحقيقية والاسس الموضوعية التى تدعم مصالحهم الطبقية وتسندها .

ومعنى ذلك أن انكار ماركس ورفضه لوجود الوعى الطبقى بين فلاحى فرنسا فى عصره ، مبعثه أنهم لم يكونوا على دراية بمصالحهم او وجودهم الطبقى . ولقد ذهب ماركس الى ماهو أبعد من ذلك ، حين يشك فى امكان وجود « الوعى الطبقى » بين الفلاحين على العموم ، وحين ينظر ماركس الى طبقتى البروليتاريا والبورجوازية، على أنهما الطبقتان الوحيدتان الحاصلتان على عنصر « الوعى الطبقى » . ولقد اقترب لوكاتش Lukacs من هذا الفهم الماركسى للوعى الطبقى فى كتابه « التاريخ والوعى الطبقى History and class consciousness » . حيث أكد فى هذا الكتاب على أن البروليتاريا انما تتميز بكثافة أكثر وطاقة أغزر من « الوعى الطبقى » عنها بالنسبة للبورجوازية .

وينبثق « الوعى الطبقى » من ثورة البروليتاريا خلال صراعاتها مع البورجوازية ، فتكتسب الكثير من الأمانى والآمال الجديدة . وتصبح بذلك حاصلة على « الوعى » عن طريق الكفاح الثورى ، كما تصبح على دراية تامة وكاملة بمصالحها الطبقية . ومن هنا يتطور « الوعى » خلال النضال ، حيث تتحول آمال الماضى وتتبدل ، وتصبح الأمانى الجديدة مختلفة عن أمانى الآباء والأجداد ، وبذلك يتعلم البروليتارى من تجربته الثورية، وكفاحه المستمر ، انه لن يحصل على أمانيه ، ولن يحقق آماله الا باحلال الاقتصاد الاشتراكى محل الرأسمالى . وقد يكافح البروليتارى فى شراسة ، وبكل الوسائل باستخدام القوة ، أو بالصراع الدموى ، حتى يتم له تحقيق الوجود البروليتارى وحتى يحصل العمال والشغيلة على أمانيهم وأهدافهم . وهنا تصبح طبقة العمل واعية بذاتها .

ولا شك أن نظرية ماركس عن « الوعى الطبقى » ، وخاصة ما يقصده بالوعى البروليتارى ، قد تطورت عند « جورج لوكاتش » حين أشار الى تفوق واستعلاء الوعى البروليتارى على كل أشكال الوعى الطبقى . ويتفق لوكاتش مع ماركس على أن الوعى الطبقى البورجوازى ، انما هو صورة

من صور « الوعى الكاذب » . ولقد اخطأ البورجوازيون للأسف فهم مصالحهم الطبقية التى يسندها نظامهم البورجوازى ، ولم يدركوا المقصود من وجوده ، أو التناقضات Controdictions الكامنة فيه ومن ثم لم يعملوا بالطبع على حلها . وهم لا يدركون أن الرأسمالية انما تحمل فى طياتها بذور هدمها ، حيث أنهم لن يستطيعوا رفع التناقضات الا برفض النظام نفسه ، ولكنهم يتمسكون بوجودهم الطبقى المؤقت ، الذى يبقى ببقاء النظام البورجوازى ، ويستمر باستمراره .

★ ★ ★

من الكتب الجديدة

كتب وصلت لادارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتحليل في الاعداد القادمة

Gordon Donald C., **The Moment of Power, Britain's Imperial Epoch,** Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs., N.Y., 1970.

MAZZEO Joseph Anthony, **Renaissance and the Revolution, The Remaking of European Thought,** Methuen & Co. Ltd., London 1969.

Nelson Leonard, **Progress and Regress in Philosophy,** Translated by Humphrey Palmer. Oxford Basil Blackwell, Vol. I, 1970, Vol. 1971.

Roslansky John D., (Edit), **The Uniqueness of Man, A Discussion at the Nobel Conference,** North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1969.

Sampson Anthony, **The New European,** Hodder and Stoughton, London 1968.





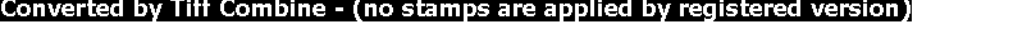
العدد التالى من المجلة

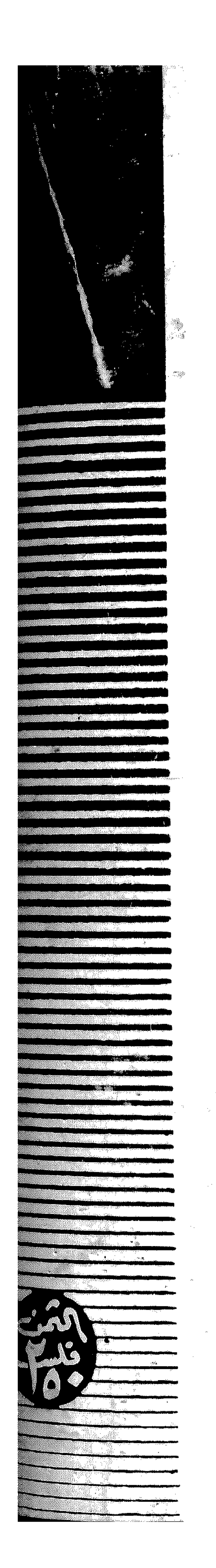
العدد الرابع ــ المجلد الثالث

يناير ــ فبراير ــ مارس ١٩٧٣

قسم خاص عن النشوء والارتقاء

بالاضافة الى الابواب الثابتة





البلد	الثمن	العملة
الخليج العربي	٥	ريالات
السعودية	٥	ريالات
البحرين	٤٠٠	فلس
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس
اليمن الشمالية	٤٫٥	ريال
العراق	٣٠٠	فلس
لبنان	٢٫٥	ليرة
الأردن	٢٥٠	فلسا
سوريا	٣	ليرات
القاهرة	٢٥٠	مليما
السودان	٢٥٠	مليما
ليبيا	٣٥	قرشا
مسقط	٤٠٠	بايزه
الجزائر	٥	دنانير
تونس	٥٠٠	مليم
المغرب	٥	دراهم

مطبعة حكومة الكويت

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

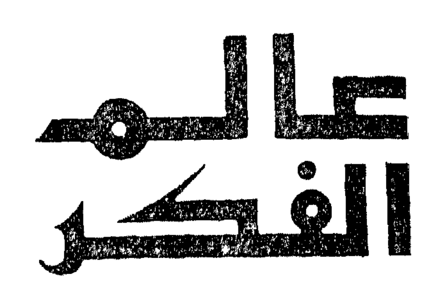
عالم الفكر

المجلد الثالث — العدد الرابع - يناير - فبراير - مارس ١٩٧٣

النشوء والإرتقاء

- تطوّر الكائنات الحيّة
- فكرة الخلق
- التطوّر العضوى للكائنات الحيّة
- التطوريّة الإجتماعيّة
- الأصول البشريّة





مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت ❊ يناير ـ فبراير ـ مارس ـ ١٩٧٣
المراسلات باسم : الوكيل المساعد للشئون الفنية ❊ وزارة الاعلام ـ الكويت : ص ٠ ب ١٩٣

المحتويات

النشوء والارتقاء

★ ★ ★

آفاق المعرفة

★ ★ ★

ادباء وفنانون

★ ★ ★

عرض الكتب



النشوء والارتقاء



اغلب الظن ان **تشارلز داروين** Charles Darwin لم يكن يتوقع أن يكون لنظريته عن « أصل الأنواع » ، وهى النظرية التى ضمنهاكتابهالمشهور بهذا الاسم والذى صدر عام ١٨٥٩، كل ذلك التأثير الذى تعدى مجال الحياة البيولوجية الى بقية العلوم الاخرى ، طبيعية كانت أم انسانية مما دفع أحد كبار علماء الانثربولوجياالأمريكيين المعاصرين وهو الاستاذ **كروبر** Alfred Kroeber الى القول بأن هناك « نوعاً من عدم التناسب بين الاسهام المحدود الذى أسهم به داروين فى العلم والذى ينحصر فى وضع وتجسيد مبدأ **الانتخاب الطبيعي** ، وبين كل ذلك التأثير الهائل الذى تركه تأسيس هذا المبدأ البيولوجى على العلم الكلى » (١) . فقد كان هذا المبدأ البيولوجى بمثابة ثورة حقيقية على الأوضاع السائدة فى كل العلوم وكل التخصصات ، ولكنها ــ ككل الثورات ــ قوبلت بكثير من المقاومة العنيدة فى كل مجالات الفكر والعلم ، وبلغت تلك **المقاومة اشدها فى مجال** التفكير الدينى والدراسات اللاهوتية فى اوروبا . ومع ذلك فقد افلحت تلك « الثورة » فى دفع علماء العصر الى البحث عن اصول الاشياء مثل أصل اللغة وأصل المجتمع وأصل الحضارة وأصل العائلة بل وأصل الدين أيضاً بنفس الطريقة التي بحث بها داروين

---

(١) Kroebar, A. ; (Evolution, History and Culture) in Sol Tax (ed) ; **Evolution after Darwin : The Evolution of Man,** Chicago University Press, 1960, P. 1.

عن « أصل الأنواع » . **وبذلك يمن القــول أن النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان ــ بحق ــ عصر داروين والداروينية ..**

والواقع ان كتابات داروين لم تؤثر ــ في بداية الأمر على الاقل ــ في العلوم الطبيعية بنفس القوة ونفس العمق اللذين اثرت بهما في التفكير الديني والاجتماعي . ففي مجال الدين اعتبرت النظرية نوعاً من التحدي السافر الصارخ للأفكار والمعتقدات الدينية الراسخة المتوارثة بما أثارته من معارضة لفكرة الخلق التي تقوم عليها الأديان السماوية كلها ، وبالتالي بما أثارته من شــك وارتياب حول مدى صحة « **الكتاب المقــدس** » و « **العهد القديم** » بالذات . وقد دفع ذلك بطبيعة الحال رجال الدين المسيحي الى التكتل والوقوف معاً ضد نظرية التطور والعمل على هدمهـــا ، ونشأ عن ذلك الصراع حركة فكرية عميقة تناولت امور الدين والعقيدة بالبحث والتحليل علـــى اسس علمية جديدة تختلف اختلافاً تاماً عــن المسلمات الغيبية التي كان يقوم عليها التفكير الديني في اوروبا قبل عصر داروين . أما في مجال العلوم الاجتماعية والدراسات الانسانية فقد افلحت النظرية في توجيه تلك العلوم والدراسات وجهة محددة بالذات تحاول هي أيضاً البحث عن اصول المجتمع والثقافة والنظم والمراحل التي مرت بها خلال تطورها الطويل وتحديد ملامح كل مرحلة من تلك المراحل .

وبطبيعة الحال لم يكن داروين وكتاباته هو السبب الوحيد ، أو حتى السبب الرئيسي لكل هذا الجدل الذي ثار حول المسائل الدينيـــة والعلمية والاجتماعية . فلم يكن هو أول من ذهب الى القول بأن الانسان ظهر نتيجة لعملية تطور طويل وبطيء من حالة حيوانية اكثر بـــداءة وتأخراً . وقد يمكن فهم نظرية التطور العضوي في أبعادها التاريخية اذا نحن تذكرنا ان اسس الكوزمولوجيا (علم الكون) التطورية ناقشـــها الفيلسوف الألماني الشهير كنت Kant في كتابــه « الاسس الميتافيزيقية للعلم الطبيعي » عــــام ١٧٨٦ ، وكذلك اذا أخذنا في الاعتبار ما ذكــره **لابلاس** Laplace عــن « الفــرض الســـديمي nebular hypothesis » عــام ١٧٩٦ ، وآراء هتون hutton عن اسس الجيولوجيا الحديثــة التي كان يرى انها يجب أن ترتكز أولاً وقبـــل كل شيء على نبذ النظريات التي ترد التكوينات البيولوجية الى الكوارث التي تعرض لها الكون ، وهي النظريات التي يشير اليها كل من **الدكتور علم الديــن كمــال والدكتــور يوســف عــز الدين** في مقاليهما المنشورين في هذا العدد . وعلى ذلك فحين ظهر كتاب داروين عن « **أصل الأنـــواع** The origin of species » كـــانــت العلـــوم الفيزيائية قد اتخذت بالفعل اتجاهاً تطورياً في نظرتها الى الأشياء . وهذا نفسه هو ما حــدث بالنسبة للأشكال الحية على يد **ارازموس داروين** Erasmus Darwin ــ جد تشارلز داروين ــ في كتابه « **معبد الطبيعة** Temple of nature » الذي صدر في عام ١٨٠٣ ، وعلى يدي بيفون Buffon ولامارك Lamarck في أوائل القرن التاسع عشر أيضاً في نظرياتهما عن تحولات الأنواع .

وهذا معناه أن « أصل الأنواع » ظهر في جو مشحون بالتفكير التطوري ، بل وأيضاً بالتغيرات السياسية والاجتماعية التي كانت تهز اوربا بعنف في أوائل القرن التاسع عشر والتي كانت تتخذ في بعض الأحيان شكل « ثورات » تهدف الى هدم الأوضاع القديمة والوصول الى مســـتويات اجتماعية جديدة تقوم على اسس مختلفة تحاول أن تحقق مبدأ بنتام Bentham المشهور عن ضرورة العمل على « توفير اكبر قدر من السعادة لأكبر عدد من الناس » ، وبذلك فان داروين كــان

« وارثاً » ـ وليس « خالقاً » لمشكلة الاهتمام العام بالتطور حسب ما يقول الاستاذ **ليونتين** Lewontin ، وهذا هو ما أوضحه **هربرت سبنسر** نفسه في كتابه « مبادىء البيولوجيا » Principles of Biology الذي ظهر بعد كتاب داروين بخمسة أعوام (٢) . ولكن اذا لم يكن داروين هو أول من ذهب الى القول بأن الانسان تطور ببطء من الحالة الحيوانية التي أشرنا اليها فانه كان أول من وجه العلم ـ بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ـ ذلك الاتجاه وبعد أن كانت هذه المسألة فكرة نظرية بحتة أصبحت مبدأ علمياً معترفاً به (٣) .

ولقد ورث داروين ـ ضمن ما ورث ـ موقف التشكيك في كثير من مسلمات الدين المسيحي ومنها فكرة الخلق ومدى امكان رد « **العهد القديم** » الى الوحي الالهي ، وهما مسألتان كانتا تثيران كثيراً من الجدل والتساؤلات وتلقيان كثيراً من الهجوم قبل أن تظهر كتابات داروين بأكثر من قرن (٤) . فقد ادى العلم « النيوتوني » الى اضعاف الايمان في الوحي بالنسبة للكتاب المقدس ، لأن ذلك العلم أدى الى ظهور « فلسفة ميكانيكية » أو آلية تتصور الطبيعة نسقاً من المادة المتحركة ، وأن هذا النسق يخضع لقانون محكم الى أبعد حدود الاحكام ، وأن كل « حالة » من « حالات » ذلك النسق تنبثق من « الحالات » السابقة عليها تبعاً لقاعدة رياضية دقيقة . وهذا موقف يختلف كلية عن التصور الديني للطبيعة الذي يرد الأحداث كلها الى ارادة الله مباشرة ؛ بصرف النظر عما اذا كانت هذه الأحداث عادية أم خارقة للطبيعة كتلك التي تظهر في « **العهد القديم** » . وقد أدى ازدهار العلم وتقدمه وتغلغله في كل شيء الى المبالغة في امكانياته والايمان بقدرة الانسان المطلقة على التقدم والارتقاء غير المحدودين ، وعلى التخلص والتحرر من كل القيود التي تتخذ شكل نظم وكذلك على تحقيق السعادة لنفسه . وقد انعكس ذلك في كتابات داروين ذواتها وبخاصة في « سيرة حياته Autobiography » حيث يذكر صراحة أن « **العهد القديم** » **عرض تاريخي زائف للعالم وأحداثه** (٥) .

والطريف في الأمر أن داروين درس اللاهوت في شبابه بجامعة كمبردج لكي يصبح قسيساً في الكنيسة الانجليزية وذلك بعد أن اخفق في دراسة الطب بجامعة ادنبرة وقرر بعد أن أمضى عامين هناك أن مهنة الطب لا تناسبه . وقد أمضى داروين ثلاثة أعوام بجامعة كمبردج أعلن بعدها انها أعوام ضائعة من عمره ، وذلك قبل أن يشترك في الرحلة قامت بها السفينة البحرية « بيجل Beagle » لاجراء مسح شامل وواسع في نصف الكرة الجنوبي ، وهي الرحلة التي وصفها داروين فيما بعد بأنها « أهم حدث في حياته حتى ذلك الحين » (عام ١٨٣١ حتى عام ١٨٣٦) . وقد قام داروين اثناء هذه الرحلة بدور عالم الجيولوجيا وعالم النبات وعالم الحيوان بل ورجل العلوم العامة ، كما جمع مجموعات هائلة من النباتات والحيوانات الحفرية والحية ، سواء اكانت تعيش على الأرض ام في البحر ، وفحص الصخور المرجانية والثدييات الحفرية والسلالات البشرية

---

(٢) **انظر مقال** Lewontin **عن التطور** Evolution في « **الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية** » **International Encyclopedia of Social Sciences.**

(٣) Greene, J. C. ; **Darwin and the Modern World View,** Mentor Books, N.Y. 1963, P. 17.

(٤) Ibid, p. 13.

(٥) **The Autobiography of Charles Darwin** 1809-82 (edited by Nora Barlow), Harcourt Brace, N.Y. 1959, pp. 85-6.

المنقرضة والسكان الأصليين في الجزر التى زارتها « البيجل » . ولكن الذى أثار دهشته بالذات هو التشابه الواضح بين الطيور التي تعيش فى جزر جالاباجوس الواقعة على بعد ٥٠٠ ميل من الساحل الغربى لأمريكا الجنوبية والطيور التى تعيش على القارة المجاورة وان لم يصل التشابه الى حد التماثل . وساعدت كل هذه الظواهر على تدعيم وتقوية **فكرة التطور التى بدأت تتبلور فى ذهنه** . ولم يستطع بعد ذلك أبداً ــ على ما يقول **داونز** Downs ــ « أن يقبل باقتناع تعاليم سفر التكوين من أن كل نوع من الأنواع قد تم خلقه ككل وأنه انحدر بدون تغيير خلال الزمن » (٦) . ذلك أن داروين أعطى لمبدأ الانتخاب الطبيعي natural selection قوة ليس لها حدود ، وذهب فى ذلك الى القول بأنه يمكن للرء « أن يستنتج عن طريق المماثلة انه من المحتمل أن كل الكائنات العضوية التي عاشت على هذه الأرض قد ظهرت من أحد الأشكال الأولية التى دبت فيها الحياة لأول مرة » . وكان يعتقد أن كل صور الحياة المعقدة تدين بوجودها وبقائها لبعض القوانين الطبيعية ، وأن نتائج الانتخاب الطبيعي تثير التفكير والخيال ، وأن التطور عملية لا تنتهي ولا تقف عند حد .

ويقول داونز أيضاً فى ذلك ان البعض قارنوا « ذيوع **كتاب أصل الأنواع فى ذلك الحين** بانتشار النار كالبرق فى مخزن مليء بالقش . فلو كانت هذه النظرية الثورية الجديدة صحيحة لكان معناها رفض قصة الخلق التى وردت فى **الكتاب المقدس ولذا** اعتبرت الكنيسة فى الحال النظرية الداروينية **خطراً يهدد الدين** وأثارت زوبعة من المعارضة ضدها . ومع أن داروين كان حريصاً على تجنب أى تطبيق لنظريته على الجنس البشرى ، فقد انتشرت التهمة بأنه حاول أن يدلل على أن البشر انحدروا من القرود » (انظر المرجع السابق) . **ومن هنا معظم المعارضة لآراء داروين كانت نابعة فى الحقيقة من موقفه من فكرة الخلق وما يرتبط بها من معتقدات حول الهبوط من الجنة وفكرة المعصية والتكفير ، أكثر مما كانت ناشئة عن النفور من فكرة انحدار الانسان من اصول حيوانية وضيعة .**

ولكن داروين لم يكن يفتقر الى الأنصار المؤيدين لوجهة نظره والمدافعين عنها من أمثال **سير تشارلز لايل** Charles Lyell عالم الجيولوجيا ، **وتوماس هنرى هكسلى** Thomas,Henry Huxley عالم الأحياء وجد عالم البيولوجيا المعاصر الشهير **جوليان هكسلى** Julian Huxley . ويُعتبر توماس هكسلى أقوى أنصار داروين فى ذلك الحين لدرجة أن داروين نفسه كان يصفه بأنه « وكيله العام » بينما كان هكسلى يصف نفسه بأنه « كلب داروين الحارس » . وقد كرس هكسلى جهوده ووقته وعلمه لجمع كل ما يمكن من أدلة وبراهين فى مجالات الجيولوجيا ودراسات الانسان القديم والبيولوجيا **والانثروبولوجيا بل وأيضاً من الانتقادات التى** وجهت الى الكتاب المقدس ذاته لتعضيد داروين ونظريته ، وأفلح الى حد كبير فى الدفاع عنها ونشرها ، خاصة وانه كانت له قدرة فائقة على المناقشة والجدل وذلك فضلاً عن شخصيته **العدوانية** التى لم يكن داروين يتمتع بمثلها . **وبذلك تولى مهمة الدفاع عن النظرية خلال معظم المصادمات العديدة التى** وقعت بين الكنيسة والعلم حينذاك حول القضية الداروينية ومشكلة **التطورات** .

---

(٦) Downs, R. ; **Books that changed the world**, Mentor Books, N.Y., 1956, pp. 162-74.

ولعل اشهر حالات الصدام الدرامى حول« أصل الانسان » هى اللقاء الذى تم أثناء اجتماع الرابطة البريطانية British Association فى اكسفورد عام ١٨٦٠ ، وكانت الداروينية هى موضوع المؤتمر . وكان يقوم بدور « المدفـــع الضخم » حسب تعبير داونز — « على الجانب المعـارض الاسـقف ويلـبرفورس Wilberforce اسقف اكسفورد الذى التفت — فى ختام خطاب عنيف كان يعتقد انه حطم به نظرية داروين — الى هكسلى الذى كان يجلس على المنصة وقال لـه بسخرية : احب أن أسأل الاستاذ هكسلى اذا كان ينتمى الى القرود من ناحية جده أو جدته ؟ وقد همس هكسلى الى احد أصدقائه : لقد أوقعه الله بين يدى ، ثم نهض ليجيب علـى السؤال . وتقول القصة انه قال : ليس للانسان أن يخجل من أن يكون قرداً . واذا كان لى جد أخجل من أن أذكره فانه لابد وأن يكون هذا الجد انساناً له عقل قلق متقلب وتفكير غير مستقـر ولا يقنع بالنجاح فى مجال نشاطه ، وانما يلقى بنفسه فى المشاكل العلمية التى ليس له بهـا معرفة حقيقية ،وكل ما يفلح فى ان يفعله هو أن يضفى عليها ستاراً من الغموض عن طريق الخطابة الجوفاء ، وأن يصرف انتباه مستمعيه عن النقطة موضوع الخلاف . وذلك بالالتجاء الى الاستطرادات البليغة والاعتماد فى حذق ومهارة على العاطفـة « اليدينية » (داونز : المرجع السابق ذكره) . وسوف يجد القارىء فى مقال « الاصول البشرية » الذى نقدم ترجمة له فى هذا العدد اشارة الى تلك المســاجلة العلمية التى كانت واحدة من اولى المساجلات التى استمرت سنوات طويلة بـين رجال العلم واللاهوت حول النظرية على ما ذكرنا .

والظاهر أن أفكار داروين وموقفه من الدين قد تبدلت بتقدمه فى السن . فقد كان يؤمـن فى شبابه بفكرة الخلق الخاص ، وقد عبر عن اعتقاده بأن « الانسان سيكون فى المستقبل البعيد مخلوقاً افضـــل واكمـل بكثير مما هــو الآن » وذلك فى كتابه المنشــــور تحـت عنوان Life & Letters والذى يضم طرفاً من حياته وعدداً من رسـائله الى بعض العلماء المعاصرين له . ويقول داروين فى هذا الكتاب : « ان ثمة مصدراً آخر للاعتقاد فى وجود الله ، يرتبط بالعقـل ، وله فى نظـرى اهمية اكبر بكثير من المصادر المتعلقة بالمشاعـر والأحاسيس . وهذا المصدر يأتى مـن الصعوبة البالغة — او بالأحرى استحالة تخيل هذا الكون الفسيح الرائع الذى يشمل الانسان بقدرته على النظر الى الماضي البعيد والى المستقبل البعيد ايضاً — على انه ظهر نتيجة للمصادفة البحتة أو نتيجة للضرورة . وحين افكر بهذه الطريقة أشعر بأنه لا بد لي من البحث عن علة اولى لهـا عقـل بصير يشبه الى حد ما عقل الانسـان . وهـذا يعطيني الحق فى أن اوصف بانني مؤمن باللـه . وقد كانت هذه النتيجة واضحة فى ذهني ، بقدر ما اتذكر ، فى الوقت الذى كتبت فيه « أصـل الأنواع » . ومنذ ذلك الحين اخذت هذه الفكرة تضعف بالتدريج ولكن مـع شىء مـن التقلب والتراوح . ولكن هنا يثور الشك : هل يمكن أن نثق فى عقل الانسـان — الذى اعتقد كل الاعتقاد انه نما وتطور من عقل بسيـط كعقـول ابسط الحيوانات وادناها — حين يستنتج مثل هـذه الاستنتاجات الضخمة ؟ » ويرفع داروين يديه عند هذه النقطة مستسلماً — على ما يقول داونز — ثم يعلـن فى النهايـة : « لا استطيع أن أدعى بأنني القى أقل بصيص من الضوء على مثل هذه المشاكل العميقة ، فان سر بداية الأشياء كلها غير قابل للحل . أما فيما يتعلق بى شخصياً فانني قانع بأن يكون موقفي هو موقف اللاادارى حول هذا الموضوع » (٧) .

---

(٧) انظر فى ذلك مجلة تراث الانسانية ، المجلد التاسع العدد الأول ، ١٩٧١ ، صفحة ١٢٦ .

ومهما يكن من موقف داروين نفسه وكتاباته من الدين فان تلك المساجلات العنيفة الطويلة أثمرت بغير شك فى توجيه الأذهان نحو ضرورة اعادة النظر الى ((الكتاب المقدس)) و ((العهد القديم)) وبالذات الى ((سفر التكوين)) فى ضوء النتائج العلمية الحديثة ، على اعتبار أنه قد يمكن للعلم أن يسند المعتقدات الدينية المتعلقة بالخلق وانه ليس ثمة تعارض بين الاثنين لو احسن فهم الحقائق العلمية وتأويلها وتسخيرها فى فهم الـــدين . ومقال الدكتور علم الدين كمال عن تطور الكائنات الحية فيه كثير من الاشارات الى هذه المسألة . والمهم فى ذلك هو أن موقف التشكك من بعض ما جاء فى العهد القديم لم يؤد الى انصراف الناس عنه وانما أدى على العكس من ذلك الى مزيد مـــن العناية والاهتمام والتحليل . وربما كان فى هذا ـ وليس فى موقف المعارضة ذاتها ـ يكمن اسهام داروين وكتاباته الملهمة وتأثيره فى الدراســـات اللاهوتية . فلا يزال الكتاب المقدس يثير نفس التساؤلات التى أثارها منذ الفى سنة تقريبا . وفى ذلك يقول جـــرين Greene انه فى مؤتمر عقد أخيراً فى نيويورك كان « الكتاب المقـدس هو الموضوع الذى عالجه العلماء وثار حوله كثير من الجدل والنقاش العلمى الذى اشترك فيـه علماء الآثار والدراسات الدينية والمؤرخـــون ، وانقسم العلماء والمستمعون جميعاً فى موقفهـم من الكتابات المقدسة . ومع أنه من المفروغ منه أن العلم الحديث والبحث الجاد الرصين قـــد يؤثران فى الأفكار عن الوحى والالهام وما اليهما ، فانهما لا يستطيعان أن يحلا مشكلة ما اذا كان الكتاب المقدس هو فى الحقيقة ما يقول عنـــه المؤمنون به من أنه سجل لما أوحى الله به عـن التاريخ » (٨) . وفى مقال الدكتور فتح الله خليف مناقشة وعرض عميق لموقف بعض المفكـــرين الاسلاميين من مبدأ « الخلق » والدليل عليه .

● ● ●

هذا الموقف له ما يماثله فى مجال الدراسات الانسانية بعامة والعلوم الاجتماعية والانثروبولوجية بخاصة . وعلى الرغم من كل ما قيل من أن نظرية داروين دفعت علماء القـــرن التاسع عشر الى البحث عن اصول النظم الاجتماعية والثقافيـة وتحديد المراحل التى مرت بها خلال تطـــورها ؛ فان التفكير الاجتماعى التطورى أقدم من داروين بكثير . وليس ثمة حاجة هنا الى تتبع تاريخ ذلك التفكير ، ويكفى أن نذكر أنه فى منتصف القرن الثامن عشر ـ وهو الوقت الذى كانت الأفكار المختلفة عن التطور العضوى والتطور الكونى قد بدأت تتبلور وتنتشر فى أوروبا ـ كانت هناك نظريات متكاملة وراسخة عن التطـــور الاجتماعى كما كانت هناك كتب عديدة تتنـــاول هذا الموضوع بالدراسة والتحليل العميقـــين بمعايير ذلك العصر على الأقل . ومن أفضـــل الأمثلة على ذلك كتاب جان جاك روســو عن : (مقال عن اصول واسس اللامساواة بين البشر) الذى يشير اليه الدكتور أحمد أبو زيد فى مقاله عن ((التطورية الاجتماعية)) . ففى هذا الكتاب تتبع روسو تطور الانسان من الوحشـــية أو الهمجية الى حالة الحضارة الراهنة ، وهو كتاب يكشف عن رأى روسو فى انفراد الانسان عـن بقية الكائنات بالقدرة على التقدم بفضل ما يتمتع به من العقل والذكاء وقوة التفكير . وفى عـام ١٨٥٠ ، أى قبل ظهور كتاب داروين « أصل الأنواع » بتسع سنين كان هربرت سبنســـر يضع اسس نظريته عن التطور الاجتماعى ويربط ذلك بالتطور العضوى وذلك فى أول كتبه وهو كتـــــاب « Social statics » مما يعنى أن تفكير سبنسر التطورى كان مستقلاً عن داروين فى بداية الأمر . والواقع أن اتصال هربرت سبنسر

---

(٨) Greene, op. cit., p. 35.

بالتفكير التطورى كان أقدم من ذلك ، فهو يرجع الى عام ١٨٤٠ بالذات حين قرأ كتاب سير تشارلز لايل عن **مبادىء الجيولوجيا** Principles of Geology الذى تعرف عنه على تفكير لامارك التطورى . ولكن مع أن فكرة التطور كانت تدور فى ذهنه منذ ذلك الحين فانها لم تصبح الفكرة المركزية فى كل تفكيره الا فى عام ١٨٥٧ وهو يراجع بعض مقالاته لكى ينشرها فى كتاب . ففى هذه المقالات تظهر دعوى التطور التى تقوم على **قانون باير فى الفسيولوجيا** Baer's Physiological Law الخاص بنمو وظهور المادة العضوية من حالة التجانس الى التغاير ؛ أى من البناء الموحد المطرد — كما هو الحال فى **الخلية الجنينية الاولى التى تحمل كل وظائف** الحياة — الى الكائن العضوى الكامل بكل بنائه ووظائفه المعقدة المتفاضلة . ولكن من الحق أن يقال ان سبنسر لم يتمكن من أن يربط بطريقة محكمة بين النظريتين البيولوجية والاجتماعية فى حدود وألفاظ الصراع العام الكلى والبقاء للأصلح — وهما المبدآن الأساسيان فى الفكر التطورى الداروينى — الا بعد أن نشر داروين ((**أصل الأنواع**)) . ففى عام ١٨٦٣ — أى بعد ظهور كتاب داروين بأربع سنين — ظهر كتاب سبنسر عن ((**المبادىء الاولى** First Principles)) وهو يُعد بحق المدخل الأساسي لكل فلسفته الاجتماعية اذ يعرض فيه كل مبادىء نظريته عن التطور العام (٩) .

وواضح من ذلك أن التفكير الاجتماعى التطورى لم يتخذ شكل الاتجاه الواضح المتميز ولم تصبح له مكانة معترف بها بين المدارس المختلفة الا بعد ظهور كتابات داروين ، ووصل الأمر بذلك الاتجاه التطورى الى أن أصبحت له السيطرة — أو كادت — على الفكر الاجتماعى كله فى النصف الثانى من القرن الماضي ، كما سيطر سيطرة كاملة على الدراسات الانثروبولوجية وبخاصة الانثروبولوجيا الفيزيقية التى تهتم فى المحل الأول بدراسة تطور الكائنات الحية عموماً والحيوانات الراقية بالذات حتى ظهور الانسان . وتحول الموقف العلمى تحت تأثير ذلك الاتجاه التطورى الى الأخذ بفكرة أن الانسان المبكر كان حيواناً شبه آدمى ، له مخ أكبر من أمخاخ بقية أشباه البشر ، وأن التقدم العقلى والأخلاقى للجنس البشرى انما تحقق نتيجة للانتخاب الطبيعى . ومع أن هربرت سبنسر هو صاحب الفضل الأول فى ظهور مبدأ الانتخاب الطبيعى ، فان داروين كان — فى كثير من مواضع الكتاب — يتفوق عليه ويتخطاه فى اعتبار ذلك المبدأ هو ((المهندس والأداة فى التقدم الاجتماعى))(١٠) ولكنهما يعتبران بغير شك مسئولين معاً عن التعبير عن ضرورة قيام الداروينيين المعاصرين باقامة علم تطورى للانسان والمجتمع ، بحيث نجد عالماً مثل جوليان هكسلى ينادى بضرورة العمل على ارساء قواعد علم تطورى شامل يدرس تاريخ الكون — بكل مشكلاته — منذ بداياته الاولى حتى آخر واحدث مظاهر التطور البيولوجى والسلوكى عند الانسان . وهذا لا يمنع من أن هؤلاء الداروينيين المعاصرين يختلفون فى كثير من الامور عن التطوريين السابقين الذين كتبوا فى القرن الماضى ، وأن يثيروا بعض الاعتراضات والانتقادات حول عدد

---

(٩) Barnes, H.E. ; (Herbert Spencer and the Evolutionary Defence of Individualism), in Barnes (ed) : **An Introduction to the History of Sociology,** Chicago University Press 1948, pp. 110-111.

(١٠) Greene, op. cit., p. 88.

من المفهومات التى انتشرت فى ذلك القرن بما فى ذلك كلمة « الأصلح » التى تعتبر من المصطلحات الأساسية فى الفكر الداروينى (١١).

• • •

وعلى الرغم من أننا نتكلم فى العادة عن «النظرية» التطورية أو «الاتجاه» التطورى كما لو كان هناك نظرية واحدة فقط أو اتجاه واحد فحسب فان هناك فى حقيقة الأمر أكثر من نظرية وأكثر من اتجاه تختلف فيما بينها فى العناصر أو المبادىء التى تأخذها فى الاعتبار فى محاولتها تفسير أحداث العالم ومكوناته وعناصره وتاريخه . وأهم هذه المبادىء التى يبرزها العلماء التطوريون ـ سواء فى ذلك التطوريون البيولوجيون أو الاجتماعيون ـ اثنان هما : مبدأ التغير ومبدأ التقدم ، وان كانت هناك نظريات اخرى تعطى لمبدأ الترتيب أو مبدأ الرغبة فى الكمال أهمية قصوى وتفسر التطور بأنه اعادة ترتيب تلك المكونات أو أنه يرمى الى الوصول الى الكمال فى الكون . وقد كان التقدم والتغير العنصرين الغالبين فى نظريات القرن التاسع عشر . ففكرة التطور فى أبسط صورها تعنى أن الوضع السائد فى أى نسق من الأنساق انما نشأ نتيجة لتغير دائم ومستمر من حالة أولية بسيطة أخذت ترتقى خلال عدة مراحل الى أن أصبح على ما هو عليه . وهذا معناه أن فكرة التغير ترتبط ارتباطاً قوياً بمبدأ التقدم ، وبالتالى فان التغير كان دائماً تغيراً هادفاً يتوخى الوصول الى مستويات أعلى وأرقى . ويصدق ذلك على التقدم العضوى والتقدم الاجتماعى ، فالانسان نفسه هو أرقى الكائنات العضوية الحية ، كما أن حياته الاجتماعية تتميز بعدد من النظم الراقية التى لا يوجد لها مثيل عند الحيوانات العليا الاخرى . فالكائنات الحية المعقدة تطورت من الصور والأشكال البسيطة للغاية واكتسبت تعقدها وتفاصيلها وتنوعها أثناء مرورها بمراحل التطور المتتالية الى ان ظهر الانسان العاقل Homo Sapiens الذى يُعتبر قمة التطور البيولوجى والعقلى ، كما ان المجتمع والثقافة والنظم الاجتماعية تطورت هى الاخرى بالمثل من مراحل متخلفة أو بدائية الى مراحل أكثر فأكثر تقدماً الى أن ظهر مجتمع القرن التاسع عشر بثقافته ونظمه وأوضاعه الصناعية الراقية التى تمثل أيضاً قمة التنظيم الاجتماعى . ولقد كان الانسان فى كل هذا هو الذى يقود كل شىء ويوجهه ويسيره . ولقد ربط هربرت سبنسر بالذات بين هذين المبدأين ـ مبدأ التغير ومبدأ التقدم ـ كما لم يربط بينهما أى عالم أو فيلسوف آخر من علماء التطور وفلاسفته ، لدرجة أنه ساوى بين المبدأين وذهب الى حد القول بأن أى « تغير » هو بالضرورة تغير « تقدمى » . فالتغير يسير دائماً نحو الأفضل والأصلح ، وهو حسب تعبير سبنسر نفسه « ضرورة مفيدة » . ولكن لم تلبث فكرة التقدم أن تراجعت حتى كادت تختفى تماماً فى معظم النظريات التطورية الأكثر حداثة والتى تنظر الى الامور نظرة أكثر « مادية » .

وليس من شك فى أن التغير والتقدم أوضح فى عملية التطور من المبادىء الاخرى ومن هنا كان التوكيد عليهما فى النظريات التطورية . ومع أن بعض العلماء يرون أن كل عملية تطورية تؤدى فى آخر الأمر الى ترتيب الأشياء فى عائلات ورتب ومجموعات وانساق ، فليس كل ترتيب تطوراً بالضرورة ، وان كان بعض التطوريين المحدثين يرون أن أى تغيير فى وضع أجزاء أى بناء من الأبنية العضوية أو الاجتماعية واعادة ترتيبها هو تطور . والتسليم بأن الترتيب هو حصيلة

---

(١١) انظر فى ذلك على الخصوص : Huxley, J. ; Evolution in Action ; Id ; Evolution : The Modern Synthesis, Harper & Bros., N.Y. 1943.

طبيعية لعملية تطورية يجعل من السهل على المرءان يرى العلاقة بين التطور والرغبة فى تحقيق الكمال بل وايضاً العلاقة بين التطور والتقدم ،وان العملية التطورية هى ـ على هذا الأساس ـ انتقال خلال سلسلة متصلة من المراحل أوالحالات المتتابعة المتكاملة .

والمعروف أن داروين حين نشر كتاب((**أصل الأنواع**)) لم يكن بين يديه سوى حفنة صغيرة من الرئيسات الحفرية التى كان قد تم التعرف عليها وتحديد خصائصها . ولكن لم تلبث البحوث والاكتشافات الأركيولوجية والمتعلقة بالسلالات البشرية القديمة أن توصلت الى أعداد كبيرة من الحفريات الخاصة بالانسان الحديث سواء فى أمريكا أو اوربا ، وقد عكف على دراسة تلك الحفريات عدد كبير من العلماء منذ الثمانينيات من القرن الماضي بقصد تحديد الطريق الذى سلكته تلك الرئيسات فى تطورها . وقد وجد هؤلاء العلماء كثيراً من الصعوبات والعقبات فى ذلك نظراً لقلة ما عثر عليه من حفريات الرئيسات التى كانت تعيش فى مناطق الغابات الاستوائية مما يجعل معرفتنا بالتاريخ المبكر للرئيسات معرفة ناقصة الى حد كبير كما أن الاكتشافات الحديثة تغير باستمرار الكثير من وجهات النظر السابقة وتقلبها تماماً . **وفى المقال المترجم** فى هذا العدد جانب من قصة تطور الرئيسات وأسلاف الانسان الحديث وبعض ما يعترض الباحثين من صعوبات، وكذلك جانب من وجهات النظر المختلفة للموضوع . وقد يكفى أن نذكر هنا ما أعلنه الدكتور ريتشارد ليكي ـ مدير المتحف الوطني فى كينيا ـ فى نوفمبر ١٩٧٢ أمام الجمعية الجغرافية الوطنية فى واشنطون عن اكتشاف بقايا جمجمة يرجع تاريخها الى مليونين ونصف مليون سنة مضت ، وهذه الجمجمة ترجع بذلك الى مليون ونصف مليون عام عن أقدم أثر أمكن العثور عليه حتى ذلك الحين، كما أنه تم اكتشاف عظام ساق ترجع الى تلك الحقبة ذاتها من التاريخ فى جبل حجرى باحدى الصحراوات شرقى بحيرة رودلف فى كينيا. ويبدو أن هذا الاكتشاف سوف يقلب النظريات القائمة بشأن تطور الانسان من أسلافه المبكرين من عصور ما قبل التاريخ . فنظريات التطور الحالية ، وعلى رأسها نظرية داروين ، تذهب الى أن الانسان تطور من مخلوق بدائى كانت له سمات فيزيقية اقرب الى سمات القردة العليا على ما سبق أن ذكرنا ، وأن أقدم اثر للانسان ككائن منتصب القامة يرجع الى نحو مليون سنة فقط ، فى حين أن الاكتشاف الجديد يدل على أن الكائن البشرى المنتصب القامة الذى يسير على ساقين اثنتين لم يتطور عن كائن أكثر بدائية أو أنه انحدر من سلالة احد تلك الآدميات الشبيهة بالقردة وانما عاصرها منذ حوالى مليونين ونصف مليون سنة . وليس من شك فى انه لو صحت هذه النظرية لهدمت نظرية التطور الدارويني من اساسها ودعمت نظرية الخلق المستقل ولأمكن بذلك التقريب بين العلم والدين بل وسد الثغرة التى تبدو قائمة فى الوقت الحالى بينهما .

● ● ●

واياً ما يكون الأمر ، فواضح الآن ان التطور ليس بالعملية البسيطة ، وان مبدأ الخلق لا يتعارض تعارضاً تاماً مع فكرة التطور ، بمعنى ان يكون التطور داخل كل نوع على حدة ويؤدى الى الكمال . وفى ذلك يمكن القول مع داروين ((ان العامل المسيطر الذى بدونه تصبح العملية كلها خالية من المعنى هو الانتخاب الطبيعى . وليس الانتخاب الطبيعى فى حد ذاته شيئاً واحداً بسيطاً بل هو على العكس نتيجة أصلح مواءمة بين مكونات البيئة المحيطة باحدى السلالات الحيوانية من

ناحية ، وكل خصائص التكوين الجسمى لتلك الحيوانات ذاتها من الناحية الاخرى . فمن بين السلالة كلها انما تنجح فى البقاء والتناسل وبالتالى فى توريث خصائصها الجوهرية تلك الأفراد التى تفوز بأفضل المميزات الوراثية أثناء عملية المواءمة وبذلك تصبح ذريتها أكثر نسبياً من ذرية بقية أفراد السلالة . ومن هنا كانت السلالة ــ ككل ــ تميل الى تعديل نفسها نحو صورة أفضل وأصلح (البقاء للأصلح) . وقد يصل التأثير المتبادل بين الحيوانات وبيئتها فى كل ذلك الى درجة من التعقيد يصعب معها تحليله تحليلاً دقيقاً » (١٢) .

الا أن دراسة التطور البيولوجى والاجتماعى لا تقتصر دائماً على دراسة الماضى ولا تكتفى بالبحث عن المراحل التى مر بها الكائن البشرى خلال تاريخه الطويل وانما هى تمتد الى دراسة الحاضر ومحاولة التعرف على مستقبل الأجيال القادمة والتكهن بنوع التغيرات التى سوف تطرأ على تكوينهم الفيزيقى والبيولوجى وعلى شكل الثقافة والمجتمع والنظم التى سوف تسود حينذاك . ويلجأ العلماء التطوريون المعاصرون الذين يهتمون بهذه المشكلات الى اسقاط الماضى على المستقبل ، فاذا كان الانسان خلال الثلاثين أو الأربعين الف سنة الماضية التى انقضت منذ ظهور الانسان الحديث قد عمل دائماً على تحسين أحواله والسيطرة على موارد الطعام والتحكم فى الطبيعة وتسخيرها لصالحه ، كما تمكن من ابتكار وسائل كثيرة ومتنوعة لتقوية روابطه الاجتماعية مما ادى الى ظهور الحضارات العديدة السابقة عبر القرون الماضية ، فالأغلب انه سوف يستمر فى مثابرته وجهاده فى سبيل تحسين الاسس التى تقوم عليها حياته تمهيداً للدخول فى عصر جديد ، أو عصور جديدة متتالية يتميز كل منها بملامح وسمات خاصة . وليس من شك فى أن التطور الاجتماعى والثقافى سيكون أسرع وأوضح من التطور البيولوجى الذى يحتاج الى عشرات الآلاف من السنين ، ولكن هذا التطور الاجتماعى والثقافى سيكون فى الوقت ذاته تطوراً موجهاً وسفيراً يستعين بخبرات الآلاف الطويلة من السنين الماضية . وكما يقول **اللورد تويدزميور** Lord Tweedsmuir فى مقال له بعنوان « الجانب الآخر من التل » The other side of the Hill : « ان العقل المتفتح المرن الذى يؤمن بضرورة التغير ويعكف فى صدق واخلاص على تفهم الظروف الجديدة هو من أهم الامور التى تدل على أن الانسان لم يُخلق عبثاً ، والذين يعتنقون هذا الرأى يعملون كل ما فى طاقتهم للتوفيق والملاءمة بين هذه التغيرات والاسس الجوهرية المستمدة من الماضى ، فأما الذين يرون فى الماضى شيئاً ميتاً جامداً فيتحتم عليهم الوقوف بكل قواهم فى جانب الثورة والطفرة ، وأما الذين يعتبرون الماضى هو القالب الذى يُصاغ فيه الحاضر والمستقبل وأن له القدرة على التشكل فى صور مختلفة دون أن يفقد شيئاً من قوته وامكانياته فينظرون الى الماضى دائماً بعين الريبة والشك ، ولكنهم يبذلون جهدهم مع ذلك لكى يفهموه ويتعلموا من دروسه ويتجنبوا الطرق القصيرة المباشرة التى لن تؤدى الا الى طريق مغلق مسدود » (١٣) .

---

(١٢) انظر فى ذلك ترجمة : احمد أبو زيد لكتاب وليام هاولز « ما وراء التاريخ » مؤسسة فرانكلين بالاشتراك مع مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٥ صفحة ٢١ .

(١٣) المرجع السابق ، صفحة ٤٦٥ .

علم الدين كمال

تطوّر الكائنات الحيّة

اولا : مقدمة

(١) تاريخ الأرض :

يعتقد معظم العلماء أن كوكبنا المعروف بالأرض نشأ عن انفصال جزء صغير من الشمس، ولقد حاول الباحثون منذ زمن طويل تقدير عمر الأرض ، وفى الماضي قدّر عمر الأرض من ٤٠ مليونا الى ١٠٠ مليون سنة، اما فى الوقت الحاضر فتعتمد اكثر الطرق دقة لتقدير عمر الأرض على النشاط الاشعاعى Radioactivity ، فالمواد ذات النشاط الاشعاعى الموجودة فى المعادن داخل قشرة الكرة الأرضية تتفتت فى الطبيعة بسرعة ثابتة ، فمثلاً يتحطم عنصر اليورانيوم Uranium الى عناصر اخرى (هى غاز الهيليوم helium ونوع خاص من الرصاص وزنه الذرى atomic weight يساوى ٢٠٦) بسرعة ثابتة بحيث يبقى حوالى ثلاثة ارباع اليورانيوم الأصلى بدون تغيير بعد

---

* الاستاذ الدكتور علم الدين كمال استاذ بكلية العلوم جامعة القاهرة . كان استاذا بجامعة الكويت وهو من العرب القلائل الحاصلين على درجة D. Sc. وله مؤلفات كثيرة بالانجليزية .

٢٠٠٠ مليون سنة ، وبذلك تكون نسبة اليورانيوم الى هذا النوع الخاص من الرصاص مقياساً لتقدير عمر اية صخرة ، وباستعمال هذه الطريقة قدر عمر أقدم الصخور الموجودة بالقشرة الأرضية بحوالى ٢٠٠٠ مليون سنة (ومن الجائز أن تكون هناك صخور عمرها أكبر ولكنها لم تكتشف بعد) ، **وبذلك نستطيع أن نؤكد أن عمر كوكب الأرض أكثر من ٢٠٠٠ مليون سنة .**

وانه لجدير بالذكر اننا حينما نحسب عمر أقدم الصخور فان هذا لا يعني أننا قد حسبنا عمر الأرض نفسها منذ ان انفصلت عن الشمس في الكون ، والسبب في ذلك أن زمناً طويلاً جداً يجب أن يكون قد مر كانت خلاله الأرض تتكون من كتلة ملتهبة من الغازات والسوائل تدور في الفضاء مبتعدة عن الشمس ، ثم بدات تبرد تدريجياً وابتدأت بعض الصخور تتكون في قشرتها ، **لذلك يقدر حديثاً بعض علماء الچيولوچيا عمر الأرض بحوالي ٣٠٠٠ مليون سنة وبعضهم بحوالى ٥٠٠٠ مليون سنة والبعض الأخر يقول أن عمرها ما بين ٥٠٠٠ ـ ١٠٠٠ مليون سنة .**

ولقد قسم العلماء تاريخ الأرض الى مجموعة من خمسة أحقاب eras هي : الحُقُب أو الدهر العتيق Archeozoic Era والحقب الفجرى Proterozoic Era والحقب القديم Paleozoic era والحقب الوسط Mesozoic Era والحقب الحديث Cenozoic era ، ثم حسبوا مدة أو دوام كل حقب وقسموه الى عصور periods ، ثم قسم كل عصر الى اقسام أصغر سموها عهوداً epochs ، ويبين هذا الجدول مدة كل من هذه الأحقاب الخمسة :

الحقب	مدته مقدرة بملايين السنين
العتيق	؟ ـ ٢٠٠٠ (؟)
الفجرى	٢٠٠٠ ـ ٥٠٥ (١٤٩٥)
القديم	٥٠٥ ـ ٢٠٥ (٣٠٠)
الوسط	٢٠٥ ـ ٧٥ (١٣٠)
الحديث	٧٥ ـ الآن (٧٥)

(٢) نشأة الحياة :

يجب علينا أولاً ـ قبل أن نناقش كيف نشأت الحياة فوق كوكبنا الأرض ـ أن نذكر أنه من المحتمل أن تكون هناك أشياء حية في مكان آخر من الكون ، ومع ذلك ـ لو كان هذا حقيقياً ـ فان هذه الأشياء الحية غير معروفة لنا ويجب أن تكون قد تكونت من أصل آخر يختلف عن كائناتنا الحية ، وبمعنى آخر يمكننا القول أن هذا النوع الخاص من الحياة المعروف لنا نشأ فوق الأرض وظل دائماً قصراً عليها .

ولقد ظلت الأرض بعد أن تكونت ـ ولمدة ملايين عديدة من السنين ـ تتركب من كتلة

ملتهبة لا تسمح اطلاقاً بأن تكون بيئة لأى نوع من الحياة ، وبالطبع لم تكن أول أشياء حية ظهرت فوق كوكبنا مهيئة لأن تترك أية حفريات Fossils لانها لم تكن تحتوى على أجزاء صلبة (وكقاعدة عامة ، الأجزاء الصلبة فقط هى التى تحفظ على صورة حفريات). ولقد فحص العلماء اقدم صخور الأرض التى يبلغ عمرها ٢٠٠٠ مليون سنة ولكنهم لم يجدوا أى دليل على وجود الحياة الا فى الصخور التى تكونت منذ ١/٤ هذا الزمن فقط (أى منذ ٥٠٠ مليون سنة) . وعلى أية حال يمكننا القول ان الأرض أصبحت مكاناً مناسباً للحياة منذ حوالى ٢٠٠٠ مليون سنة (من ١٠٠٠ الى ١٥٠٠ مليون سنة فى رأى بعض العلماء و ٣٠٠٠ مليون سنة فى رأى البعض الآخر) .

وكيفية ظهور الحياة ما زالت موضع دراسة وان كانت الأبحاث الحديثة فى الكيمياء الحيوية Biochemistry **وعلم الخلية** Cytology **والڤيروسات** Viruses **قد ألقت بعض الضوء على هذه المشكلة ، ولكن العلماء لم يصلوا بعد الى حل لهذا السر وربما لن يصلوا اليه الى الأبد . واقدم نظرية تفسر نشأة الحياة هى نظرية النشوء الذاتى أو التلقائى** Spontaneous Generation ، وتبعاً لهذه النظرية تنشأ الأنواع المختلفة من الحياة حتى المعقدة منها تلقائياً من مواد غير حية ، فمثلاً كان الفيلسوف الاغريقى الشهير **أرسطو** Aristotle يعتقد أن البعوض والبراغيث نشأت من المواد المتحللة ، ولكن تمكن الطبيب الايطالى **ردى** Redi فى القرن السابع عشر والقسيس الايطالي **سپالانزاني** Spallanzani فى القرن الثامن عشر من اثبات خطأ هذه النظرية ، ولكن بعد اكتشاف البكتريا Bacteria ظل العلماء يؤمنون بامكانية نشوء هذه الكائنات الدقيقة جداً تلقائياً من أى وسط عضوى Organic Medium حتى تمكن العالم البكتريولوجى الفرنسي الشهير **پاستير** Pasteur من اثبات خطأ هذا الرأى بالتجربة .

والنظرية الثانية هى النظرية الكونية Cosmozoic Theory التي تنادى بأن البذور أو الجراثيم Apores الاولى للحياة وصلت الى كوكبنا بطريقة ما من مكان آخر فى الكون . ولكن هذه النظرية غير مقنعة لسببين : **الأول** انها لاتفسر كيفية نشوء الحياة على الاطلاق وانما تغير منشأها من الأرض الى مكان بعيد وغير محدد من الكون ، **والسبب الثاني** أن الجفاف الشديد والبرد القارس والاشعاع القوى الذى يتميز به الفضاء فيما بين الكواكب المختلفة لا يسمح اطلاقاً لبذور الحياة — حتى الأنواع التى تستطيع مقاومة الظروف غير المناسبة — بأن تمر من كوكب الى آخر .

والآراء الحديثة للعلماء فى شرح كيفية نشوء الحياة معقدة ولا تهم القارىء غير المتخصص، ولكن كل ما يمكننى قوله هنا هو أن حالة البحار البدائية من حيث درجة الحرارة والاشعاع والتركيب الكيميائي شجعت على تكوين وبقاء عدد كبير جداً من مركبات الكربون Carbon المختلفة ، ثم بواسطة عدد لا يحصى من اتحادات هذه المركبات بعضها ببعض (ليس بالصدفة كما يقول بعض العلماء وانما هى « صدفة موجهة » من الخالق سبحانه وتعالى فى رأى الكاتب) تكونت اجهزة فيزيائية كيميائية Physico-chemical لها طبيعة ثابتة نسبياً وتتميز بالصفات الأساسية للحياة . ويعتقد بعض العلماء أن هذه الكائنات البدائية أو الأولية Proto - organisms كانت تشبه فى اولى مراحلها **الجين** Gene (الجين هو الذى يحمل الصفات الوراثية ويوجد على الكروموزومات Chromosomes داخل النواة nucleus فى خلايا جميع الكائنات الحية) ثم مجموعة من الجينات أى يمكن اعتبارها كروموزوماً يعيش معيشة مستقلة . بينما يعتقد

علماء آخرون انه يمكن مقارنتها بفيروس Vii.s يعيش معيشة حرة ، وعلى أية حال فكل ما يمكن تأكيده أن اول الأشياء الحية التى ظهرت علــى الأرض لم تظهر على هيئة خلايا وا نما بصورة أشياء ابسط من الخلايا بكثير يمكن تسميتها جزيئات حية Living molecules ، بل يمكننا القول بأن التقدم من مرحلة الجزيء الحي الى مرحلة الخلية الواحدة (مثل حيوان الأميبا Amoeba) يساوى على الأقل التقدم من مرحلة الأميبا الى الانسان .

(٣) الخلق الخاص والتطور :

يوجد حاليا فى العالم ما يقرب من مليون نوع species من الحيوانات وحوالي ١/٤ مليون نوع من النباتات (هذا بالاضافة الى الأنواع التى لم تكتشف بعد) ، وفى الماضى كانت هناك فكرتان تفسران الاختلافات بين هذه الأنواع العديدة من الكائنات الحية ، وهاتان الفكرتان هما :

أ ـ **فكرة الخلق الخاص** Special creation : وهي تنادى بأن كل نوع من الكائنات الحية اتى الى الوجود مستقلا تماما بواسطة عملية الخلق الخاص ، أى أن الخالق سبحانه وتعالى خلق كل نوع من الحيوانات والنباتات محتويا على نفس التركيبات التى نشاهدها فيها الآن . وبذلك نستطيع أن نقول ان الغرض الأساسى لتعاليم فكرة الخلق الخاص هو عدم تغيير النوع . وفى الماضي كان لهذه الفكرة مؤيدون كثيرون مــن العلماء والفلاسفة أما فى وقتنا الحاضر فمعظمهم يرفضونها رفضا قاطعا .

ب ـ **نظرية التطور العضوى** Organic Evolution : تنادى هذه النظرية بأن كل نــوع فى المملكتين الحيوانية والنباتية أتى الى الوجود من نوع آخر كان يعيش قبله بواسطة عملية تعرف بالتطور العضوى ، ويبدأ التطور مــن بعض الاختــلافــات التــى توجــد بــين الآبــاء والامهــات Parents وذرياتهــم Off springs وترجــع الاختــلافــات الموجــودة بــين المجموعات الأكبر (مثل العائــلات families والفصائل Orders) ، الى عدم التشابه بــين الأنواع الذى يزداد مع الزمن بواســطة نفس العملية ، ولو حدث التطور فى مجموعة واحدة من أفراد نوع ما من الكائنات فان المجموعــات الاخرى ستستمر فى نشر نوعها بــدون تغيير ، ويمكن القول ان الاتجاه العام للتطور هو زيادة تعقيد الأعضاء أى تكوين كائنات عليا من كائنات دنيا .

وكلمة تطور هذه تعنى التغيير التدريجي المستمر خلال فترات طويلة من الزمن ، وعملية التغيير ظاهرة عامة فنحن لا نعرف شــيئا غير متغير ، فدراسات علم الفلك Astronomy بينت أن الكون Universe ـ بما فيه مجموعتنا الشمسية Solar system ـ قد قام بعملية تطور بمقياس كوني خلال أزمان طويلة للغاية ، والدراســات الجيولوجية تقدم قرائن قوية بأن كوكب الأرض كان ولا يزال معرضا لعمليات تطورية مستمرة فى صفاته الفيزيائية والكيميائية (وهذا هو مــا يعرف بالتطور غير العضوى Inorganic evolution) .

وفى الماضى اعتقد علماء وفلاسفة كثيرون أن نظرية التطور بدعة تبلبل الأذهان بل قد تبلغ حد انتهاك حرمة العقائد المقدســة ، أما فى زمننا الحاضر فقد أصبح التطور حقيقة يؤمن بها معظم أو كل العلماء والباحثين نتيجة للدراسات الحديثة فى مختلف الفروع (وهذا ما سوف نناقشه فى الجزء الثانى من هذا المقال) ويدرس فى جميع الجامعات . أما طريقة التطور فيوجد اختلاف بين

المشتغلين بالعلوم بشأنها ولذلك يعتبر تحـــديدالعمليات التى حدث التطور بواسطتها من اهم مشاكل علم البيولوچيـا Biology الحـــديث (وهذا ما سوف نناقشه فى الجزء الثالث من المقال) .

ويجب ان يكون مفهوماً تماماً أن قبـــول‌حقيقة التطور لا يعنى بأى حال من الأحوال أى تشكك فى الايمان بالله سبحانه وتعالى ، شريطةأن نؤمن بأن جميع العمليات التطورية لم تحدث جزافاً بل بارادة الخالق عز وجل ، **وفى الحقيقةلا يمكن اعتبار التطور بانه نظرية ضد الدين أكثر من نظرية الخلق الخـاص ، فالاختـــلاف بين‌النظريتين يكمن فى الطريقة التى خلق بواسطتها الخالق سبحانه وتعالى الأنواع العديدة مـــن‌الكائنات الحية .**

ثانيا : ادلة التطور :

سنتناول الآن باختصار الأدلة evidences التي ساعدت علماء البيولوچيا على الجزم بـأن الأنواع المختلفة من النباتات والحيوانات ــ سواءتلك التى تعيش فى عصرنا هذا أو التى كانت‌تعيش فى الماضى السحيق ــ نشأت بواسطة عمليـات‌التطور ، ولقد استنبط الباحثون هذه الأدلـة من سبعة فروع مختلفة من علم البيولوچيا هى :

١ ــ علم التشريح المقارن Comparative anatomy

٢ ــ علم الأجنة Embryology

٣ ــ علم التقسيم Taxonomy

٤ ــ علم الحفريات Palaeontology

٥ ــ علم التوزيع الجغرافى للحيوانـــات‌والنباتات Biogeography

٦ ــ علم وظائف الأعضاء أو الفسيولوچيا Physiology

٧ ــ علم الوراثة Genetics وعلم استئناس‌الحيوانات والتربية الانتقائية Domestication and Selective Breeding .

ويمكن القول ان الأدلة المستنبطة من فرع‌واحد قد تكون غير كافية تماماً بمفردها ولكن لو اخذت الأدلة من جميع الفروع لتأكدت لنا تماماً حقيقة التطور .

(١) الأدلة المستمدة من علم التشريح المقارن :

لو فحصنا التركيبات الخارجية والأعضاءالداخلية للحيوانات سواء أكانت فى المجموعات المختلفة من المملكة الحيوانانية أم فى مجموعـــةواحدة منها كالفقاريات Vertebrates فلسوف نجد عشرات عديدة من الحقائق الهامة التى التى‌لا يمكن تفسيرها الا لو اقتنعنا بنظرية التطور . فمثلاً يوجد فى جميع الفقاريات منطقـــة رأس‌وجذع وذيل وزوجان من الأطـــراف Limbs (أو الزعانف Fins فى الأسماك) ، كما أن الأعضـــاءالداخلية لجميع الفقاريات (كالجهـــاز الهضمى والجهاز التنفسي والجهاز الدورى) متشابهـــة‌الى حد كبير ولكن بالطبع نلاحظ تحورات خاصة لها علاقة وثيقة بطريقة حياة الحيوان ، ولذلك‌يمكن لعلماء التشريح المقارن وضع خطة مميزة

للحيوانات الفقارية عامة . وينطبق نفس الكلام على المجموعات الاخرى من الحيوانات كالديدان المفلطحة Platyhelminthes والمفصليات Arthropoda ، ويزداد التشابه اذا قارنا الأجزاء المختلفة في مجموعات أصغر كالحشرات Insecta أو الأسماك Pisces أو الطيور Aves أو الثدييات Mammalia. وبمعنى آخر لو درسنا جهازاً معيناً في الأمثلة المختلفة من الحيوانات في مجموعة ما فسيشعر الباحث حتماً أن هذا الجهاز أو التركيب مشتق من نموذج اولى Prototype يختلف اختلافاً طفيفاً في الأجناس Genera المختلفة لهذه المجموعة . ويؤكد هذا التشابه في التصميم الأساسى حقيقة التطور . ويمكن اعطاء أمثلة عديدة جداً في كل مجموعة من الحيوانات ، فعند دراسة العظام الموجودة في زعنفة الحوت وجناح الخفاش أو الطائر والقدم الأمامية للحصان وذراع الانسان يتبين بوضوح وجود تشابه في التصميم . ونظرة عامة على العمود الفقرى Vertebral column في الرتب classes المختلفة من الفقاريات تؤكد لنا وجود تشابه كبير في تركيبه وطريقة تكوينه . **والدراسات التى قام بها كاتب المقال في تكوين الجمجمة الغضروفية والجمجمة العظمية في الأنواع المختلفة من الزواحف Reptilia أدت الى نفس النتيجة .**

والتطور يفسر بسهولة التشابه التشريحي بين الحيوانات بأن كل مجموعة منها قد توارثت خطة متشابهة من الأسلاف Ancestors المشتركة لهذه المجموعة . ولقد تحور كل قسم أو جنس أو نوع من هذه المجموعة بطريقة خاصة تبعاً لنوع حياة الحيوان ، ولكنها جميعاً ظلت متشابهة . وحيث أن للحيتان Whales وجميع الثدييات الاخرى سلفاً مشتركاً في الماضى السحيق فان عظام الطرفين الأماميين للحيتان ظلت محتفظة بتشابه كبير للأطراف الأمامية لبقية الثدييات بالرغم من معيشة الحيتان في الماء . ولقد اقتنع معظم العلماء منذ عصر داروين بأن التشابه التشريحي الشديد يجب أن يكون مبنياً على علاقة قربى وثيقة بينما التشابه التشريحي الأقل درجة يكون مبنياً على علاقة قربى أبعد .

وسأذكر الآن بشيء من التفصيل مثالاً واحداً يوضح مدى التشابه في التصميم الأساسى للحيوانات وهو أطراف ذوات الأربع Tetrapoda (البرمائيات والزواحف والطيور والثدييات) .
فكل من الطرف الأمامى fore-limb والطرف الخلفى hind - limb ينقسم الى ٤ مناطق يمكن تحريكها بسهولة مع بعضها البعض . ويتكون الطرف الأمامى في جميع ذوات الأربع من عضد upper - arm ومساعد fore-ram ورسغ wrist ويد manus تحمل عادة خمس أصابع ، كما يتكون الطرف الخلفى من فخذ femur وساق shank ورسغ القدم ankle وقدم pes تحمل عادة أيضاً خمس أصابع . ويتكون هيكل العضد من عظمة واحدة هى العظم العضدى humurus ، بينما يتكون هيكل الساعد من عظمتين متوازيتين هما الزند radius والكعبرة ulna ، وتدعم الرسغ تسع عظام صغيرة تسمى الرسغيدوية carpals مرتبة في ثلاثة صفوف ، وتحتوى اليد على مجموعتين من العظام : مجموعة من خمس عظام تعرف بالعظام المشطيدوية metacarpals تدعم راحة اليد ومجموعة من العظام السلامية phalanges تدعم الأصابع (يحتوى الأصبع الأول pollex عادة على سلاميتين بينما يحتوى كل من بقية الأصابع على ثلاث سلاميات) . أما في الطرف الخلفى فيتكون هيكل الفخذ من عظمة واحدة هى العظم الفخذى femur ، بينما تدعم الساق عظمتان متوازيتان هما القصبة tibia والشظية fibula ، وتوجد في رسغ القدم ٩ عظام صغيرة تسمى العظام الرسغقدمية tarsals مرتبة في ثلاثة صفوف ، وتحتوى القدم على مجموعتين من العظام : مجموعة من ٥ عظام مشطقدمية metatarsals تدعم المشط القدمى ومجموعة من العظام السلامية phalanges تدعم أصابع القدم . وبالطبع نلاحظ بعض الاختلافات في تركيب عظام الأطراف (كأن

تكبر احدى العظام او تصغر أو حتى تختفى أوتلتحم عظمتان معاً) فى الأنواع المختلفة التابعة لذوات الأربع لكى تصبح هذه الأطراف ملائمةللقيام بالوظائف المختلفة (كالمشى أو الطيران أو السباحة أو الحفر) ، ولكن يبقى التصميم الأساسى لهذه العظام واضحاً جلياً .

الأعضاء الأثرية Vestigial organs : الأعضاء لأثرية عبارة عن اعضاء قزمة لا فائدة لها عادة توجد فى عدد من الحيوانات (واحيانا النباتات) أقاربها relatives **تحتوى على هذه** الأعضاء فى صورة كاملة وتؤدى وظيفة ما ، وتمثل هذه الأعضاء دليلاً مقنعاً على حدوث التطور مستنبطاً من علم التشريح المقارن اذ لا يمكن تفسير وجودها الا بأنها جزء من تصميم عام كان موجوداً فى الأسلاف ولم يختف تماماً بالرغم من انها قد أصبحت عديمة الفائدة . **ولقد قدم العالم الألمانى فيدر شايم** Weiderscheim **قائمةتحتوى على حوالى مائة عضو أثرى توجد فى الانسان سنذكر بعضها هنا بايجاز . وخير مثال هو الزائدة الدودية** vermiform appendix **التى لا تقوم باية وظيفة فى الانسان فضلاً عن أنها قد تمرضه اذا ما التهبت** ، أما فى الثدييات التي تأكل غذاء خشناً يحتوى على كمية كبيرة من السيلولوز فاننا نجد أن الزائدة الدودية تكون ذات حجم كبير وبداخلها يتم هضم جزء من الطعام بواسطة **الانزيمات** الهاضمة enzymes ، ولذلك لا يمكن تفسير وجود الزائدة الدودية بسهولة فى الانسان الا **بأنها** ميراث ضامر من أسلاف كانت تأكل طعاماً خشناً . **والمثال الثانى هو عضلات الاذن** ear-muscles ، فكثير من الثدييات لها القدرة على تحريك آذانها لكى تحدد مصدر الصوت بكفاءة ، اما فى الانسان فيوجد جهاز عضلى كامل لتحريك الاذن ولكن فى صورة ضامرة وبدون فائدة حقيقية . **والمثال الثالث هو الغشاء الرامش** nitcitating membrane **(الجفن الثالث)** ففى معظم الفقاريات يكون هذا الغشاء على هيئة ثنية جلدية نصف شفافة فى الزاوية الداخلية للعين ويمكن سحبها بسرعة تجاه الزاوية الخارجية وبذلك **تغطى** سطح العين كله ، أما فى جميع **الثدييات** بما فيها الانسان فان الغشاء الرامش يكون ضامراً وبدون أية فائدة . وكذا يمكن اعتبار **ضروس العقل** wisdom teeth **فى الانسان** أعضاء اثرية لا فائدة منها لأنها لا تستعمل فى تفتيت الطعام لصغر حجمها ، أما فى الرئيسيات الاخرى (مثل القردة) فان ضروس العقل تكون قوية ومفيدة مثل بقية الأسنان . **والمثال الأخير للأعضاء الأثرية هو العضلات التى تحرك الذيل** والتي توجد فى جميع الثدييات سواء تلك التى لها ذيول أو التى لا يوجد لها ذيول مثل الرئيسيات المتقدمة كالانسان .

وتوجد أمثلة كثيرة للأعضاء الأثرية فى الحيوانات الاخرى ، فمثلاً لا توجد للثعابين أية أطراف ولكن بعض الأنواع البدائية مثل (ثعبان البايثون python والبو Boa) تحتوى على آثار صغيرة للطرفين الخلفيين ، كذلك تحتوى الحيتان على صيوانى الاذنين مثل جميع الثدييات الأرضية ولكن فى صورة ضامرة وعديمة الفائدة ، وبالرغم من ان الحيتان ينقصها الطرفان الخلفيان والحزامان الحوضيان pelvic girdles فان قليلاً من أنواع الحيتان تبقى له آثار للحزامين الحوضيين ، وهناك أنواع قليلة من الخنافس beetles لهما جناحان ضامران لا يقدران على الطيران ولا فائدة لهما ، واخيراً يوجد فى بعض أنواع اللافقاريات والفقاريات التى تعيش باستمرار فى كهوف عميقة حيث الظلمة الدائمة زوج من العينين الضامرتين لا فائدة لهما لأنهما لا تستطيعان الرؤية .

ويؤمن عالم التطور الأمريكى المعاصر **سيمبسون** Simpson أن بعض **الأعضاء الأثرية** التى تفقد وظيفتها الأصلية قد يحدث فيها تخصص لأداء وظيفة اخرى . فمثلاً نجد أن جناح طائر البطريق penguin ضامر الى حد كبير بحيث لا يسمح بالطيران ولكنه أصبح مجذافاً كفؤاً للسباحة ، وكذلك جناح النعامة ostrich صغير للغاية ولكنه يستعمل كعضو للتوازن خصوصاً حينما يغير الطائر اتجاهه وهو يجرى بسرعة .

(٢) الأدلة المستمدة من علم الأجنة :

توجد فى علم الأجنة حقائق شتى يمكن توقعها فقط لو كان التطور قد حدث فعلاً ولا يمكن تفسيرها على أى أساس آخر ، لذلك نجد أن علم الأجنة يقدم لنا ادلة قوية وكثيرة على حدوث التطور . **وقبل أن نسرد هذه الأدلة يستحسن أن نناقش باختصار موضوعين : قوانين فون بير** Von Baer **ونظرية هيجل** Haeckel .

قوانين فون بير : توصل العالم الألمانى فون بير عام ١٨٢٨م ـ نتيجة لأبحاثه الفزيرة فى التكوين الجنيني ـ الى عدد من الاستنتاجات تعرف بقوانين فون بير ، ويمكن تلخيصها هنا كالتالى :

١ ـ أثناء عملية التكوين ابتداء من طور البويضة الملقحة Fertilized Ovum تظهر الصفات العامة قبل الصفات الخاصة .

٢ ـ فى الأجنة المختلفة تظهر الصفات الأقل عموماً من الصفات الأكثر عموماً ثم تظهر اخيراً الصفات الخاصة .

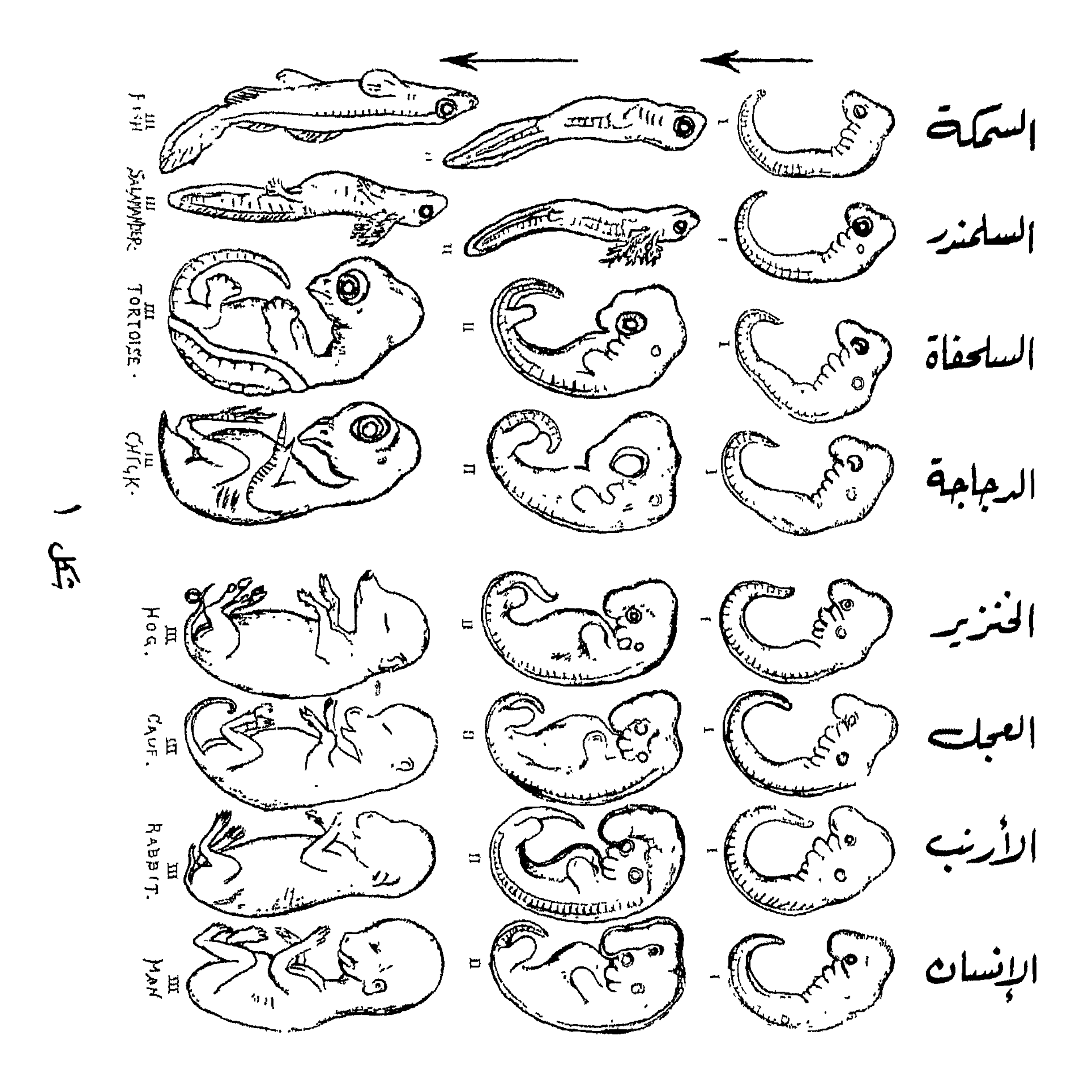
٣ ـ أثناء عملية التكوين الجنيني يبتعد الحيوان اكثر ثم أكثر عن شكل بقية الحيوانات .

٤ ـ الأطوار التكوينية المبكرة لحيوان ما لا تشبه الأطوار اليافعة للحيوانات الاخرى الأقل رقياً وانما تشبه الأطوار المبكرة لهذه الحيوانات .

ولقد عبّر فون بير فى قانونيه الأول والثاني عن الحقيقة التالية : أثناء تكوين جنين الدجاجة مثلاً يوجد طور يمكن الجزم بأنه جنين لأحد الفقاريات ولكن لا يمكن القول لأى نوع من الفقاريات انه يتبع هذا الجنين ، وباضطراد النمو الجنيني نحصل على طور اكبر نستطيع أن نجزم بأنه جنين لطائر لكننا لا نستطيع أن نعرف لأى نوع من الطور يتبع هذا الجنين . ولقد حفظ فون بير عدة أجنة فى الكحول لم يستطيع هو أو غيره من الباحثين أن يجزم بما اذا كانت أجنة زواحف أو أجنة طيور أو أجنة ثدييات حيث أن الأطوار الجنينية المبكرة لهذه الرتب الثلاث تشبه بعضها البعض الى حد كبير (**انظر شكل ١**) .

أما قانوناه الثالث والرابع فيعبران عن الحقيقة الهامة التالية : تشبه الأنواع المختلفة من الحيوانات بعضها البعض فى أطوارها التكوينية المبكرة اكثر من التشابه الموجود بين الأطوار اليافعة ، **وبذلك تبعاً لقوانين فون بير ـ نستطيع أن نقول ان الحيوان أثناء تكوينه الجنيني لا يمر بالأطوار اليافعة للحيوانات الاخرى وانما يبتعد عنها .**

وفى وقتنا الحاضر يؤيد كل العلماء والباحثين قوانين فون بير ، وفى رأى الكاتب أنه يمكن اعتبارها دليلاً جيداً لأدلة التطور المستنبطة من علم الأجنة .



شكل ١

ثلاثة أطوار جنينية مختلفة لثمانية أنواع من الحيوانات هي السمكة والسلمندر (حيوان برمائى) والسلحفاة والدجاجة والخنزير والعجل والأرنب والانسان ، ويلاحظ تشابه أجنة جميع هذه الحيوانات فى الطور المبكر وتشابه أجنة الرهليات amniota(من السلحفاة حتى الانسان) فى الطور الجنينى المتوسط وبعض التشابه فى أجنة الثدييات فى الطور المتقدم .

نظرية هيجل عن الاستعادة Haeckel's Theory of Recapitulation :

عبر العالم الألماني هيجل في نظريته في أعوام ١٨٦٦ و ١٨٧٤ و ١٨٧٥ م عن آرائه في العلاقة بين التكوين الجنيني للحيوان وتطوره ، وهذه النظرية الشهيرة عبارة عن ثلاث كلمات : « Ontogeny recapitulates phylogeny » أى أن التكوين الجنيني يعيد التطور ، وبذلك آمن هيجل بأن الأطوار الجنينية تماثل الأطوار اليافعة للأسلاف ancestors ولذلك تمدنا بدليل مباشر عن كيفية تطور الحيوانات المختلفة . واضاف هيجل بأن التطور هو السبب في طريقة التكوين الجنيني مفترضاً أن الأطوار اليافعة للأسلاف تعاد بسرعة أثناء التكوين الجنيني للسليل descendant « عندما يتطور حيوان ما نرمز له بالرمز أ الى نوع آخر من الحيوان نرمز له بالرمز ب فان أ يكون سلفاً (ب و ب يكون سليلاً ل أ) ، ولقد آمن بأن الفتحات الخيشومية Gill slits التى تتكون لفترة قصيرة اثناء تكوين أجنة كل من الزواحف والطيور والثدييات تمثل الفتحات الخيشومية للطور اليافع للسلف وهو السمك .

وفى القرن الماضى اقتنع كثير من الباحثين بنظرية هيجل ولكن كل العلماء المعاصرين أو على الأقل معظمهم يعارضونها بشدة . فالقول بأن الحيوان يتسلق شجرة تطوره خلال تكوينه الجنيني قول برّاق ولكنه غير دقيق وذلك للأسباب التالية :

١ ـ اتضح للعلماء ان الترتيب الذى تظهر به الصفات أثناء التطور لا يعاد دائماً خلال التكوين الجنيني . فمثلاً من المسلم به أن الأسنان تكونت أثناء التطور قبل الألسنة ، ولكننا نجد العكس هو الذى يحدث اثناء تكوين أجنة الزواحف والطيور والثدييات .

٢ ـ ثبت للباحثين انه لا يوجد دليل على أن الصفات التطورية الجديدة تحدث فقط فى الأطوار اليافعة كما تفترض نظرية هيجل .

٣ ـ اتضح للعلماء أنه فى الحالات التي تحدث فيها استعادة فان الأطوار الجنينية المبكرة للسليل تشبه الأطوار الجنينية للأسلاف اكثر من شبهها بالأطوار اليافعة للأسلاف .

٤ ـ تفترض نظرية هيجل ان الأجنة تعيد الماضى بدون اى تكيف Adaptation مع طريقة الحياة الجنينية ، ولكن ثبت للعلماء عكس ذلك فمثلاً تختلف طريقة انقسام البويضة المخصبة fertilized ovum تبعاً لكمية المح Yolk الموجودة بها .

نستخلص من ذلك أن الاستعادة تحدث فعلاً ولكن ليس كما اعتقد هيجل حيث أن التشابه يكون بين جنين السليل وجنين السلف وليس بين جنين السليل والطور اليافع للسلف ، فمثلاً ليس صحيحاً أن نقول ان اجنة الزواحف أو الطيور او الثدييات فى اى مرحلة من مراحل نموها تكون سمكة ولكن نستطيع أن نقول أن هذه الأجنة فى بعض مراحل نموها تشبه جنين السمكة . ومما هو جدير بالذكر أن أؤكد أن رفض نظرية هيجل لا يعنى بأية حال من الأحوال أن الأبحاث الحديثة فى علم الأجنة لا تؤيد حقيقة التطور بل يعنى فقط أن هيجل وانصاره قد بالغوا فى استخلاص النتائج .

أمثلة من الأدلة المستمدة من علم الأجنة :

اذا ما أمعنا النظر فى طريقة تكوين جنين الانسان فسوف نكتشف تاريخاً معقداً وطويلاً ، فالبويضة المخصبة تكون من خلية واحدة لذلك فهى « تماثل » حيواناً أولياً Protozoa (كالأميبا مثلاً) ، ثم سرعان ما تنقسم البويضة عدة انقسامات متتالية وبذلك تتكون من عديد من الخلايا ، وهذا الطور « يماثل » مرحلة حيوان عديد الخلايا ولكن بدائى . وعملية تكوين الجسترولة Gastrula (وهى أحد الأطوار المبكرة فى الجنين) فى جنين الانسان تؤدى الى تكوين طبقتين من الخلايا (الاكتوديرم ectoderm والاندوديرم Endoderm) وهذا الطور « يماثل » حيواناً ثنائي الطبقات diploblastic كحيوان الهيدرا hydra مثلاً ، وبتقدم النمو الجنيني تتكون طبقة الميزوديرم mesoderm فى جنين الانسان وبذلك يصبح ثلاثي الطبقات triploblastic وهذا « يماثل » أحد أفراد مجموعة الديدان المفلطحة Platyhelminthes ، ثم تبدأ الصفات الأساسية للحبليات Chordata فى الظهور وبعدها تظهر صفات « سمكية » مثل الفتحات الخيشومية ، وباطراد نمو جنين الانسان تبدأ صفات ذوات الأربع Tetrapoda فى الظهور مثل تكوين زوجين من الأطراف الخماسية الأصابع ، وبعدها تظهر صفات الثدييات ثم صفات الرئيسيات (أرقى مجموعة من الثدييات) وأخيراً الصفات البشرية .

والتكوين الجنيني للفقاريات يظهر لنا أشياء عجيبة لا يمكن فهمها الا اذا فسرناها على ضوء التطور : فمثلاً ليس غريباً أن تتكون بأجنة الأسماك والبرمائيات فتحات خيشومية وخياشيم Gills وأوعية دموية مرتبطة بها حيث ان هذه الأنواع تنمو اجنتها فى الماء وبذلك يكون لهذه التركيبات وظائف محددة ، ولكن أليس غريباً للغاية أن تظهر فتحات خيشومية ضامرة وأوعية دموية مرتبطة بها فى أجنة جميع الزواحف والطيور والثدييات رغم أنها حيوانات أرضية ؟ والتفسير المنطقى الوحيد لهذه الحقيقة هو ان الأطوار الجنينية المبكرة للزواحف والطيور والثدييات ما زالت تشبه الأطوار الجنينية لأسلافها وهى الأسماك بالرغم من أن أطوارها المتقدمة تتحور تماماً .

ومثال آخر يتعلق بتكوين الكلية Kidney فى الفقاريات . ففى الأنواع المختلفة من الفقاريات توجد ثلاثة أنواع من الكليات : كلية أمامية pronephros وكلية وسطى Mesonephros وكلية خلفية metranephros ، وفى الأجنة المبكرة لجميع الفقاريات بدون استثناء تتكون أولاً الكلية الأمامية ، وهذه الكلية الأمامية تبقى فقط فى الأطوار اليافعة لبعض دائريات الفم cyclostomata (وهى حيوانات مائية تشبه الأسماك ولكنها أقل رقياً منها وهى التى فى التطور أعطتنا الأسماك) ، وبتقدم النمو الجنيني تختفي الكلية الأمامية وتتكون الكلية الوسطى وهذه تبقى فى الأطوار اليافعة لبعض دائريات الفم وجميع الأسماك والبرمائيات ، أما فى الأجنة المتقدمة للزواحف والطيور والثدييات فان الكلية الوسطى سرعان ما تختفى وتتكون الكلية الخلفية وهى التي تبقى فى الأطوار اليافعة لهذه الرتب الثلاث .

ويمكن ذكر أمثلة اخرى مماثلة : فبعض انواع الحيتان لا توجد بها أية اسنان ولكن توجد فى أجنتها بعض براعم الأسنان التى سرعان ما تختفى ، وكذلك لا يوجد بجميع الطيور أسنان ولكن تظهر فى أجنتها لفترة قصيرة بعض براعم الأسنان ، ويتكون بعض الشعر فى أجنة الحيتان ولكنه يختفى فيما بعد . وجميع هذه الحقائق لا يمكن فهمها الا على ضوء تفسير تطورى ، فلقد انحدرت الطيور من أسلاف كانت لها اسنان ولذلك ما زالت توجد بها العوامل الوراثية التى

تبدأ فى تكوين براعم الأسنان فى أجنتها ، ولكن سرعان ما يظهر تغيير اضافى موروث (يسمى الطفرة mutation) يعمل فيها بعد ويؤدى الى اختفاء هذه البراعم السنية .

ونستطيع أيضاً أن نحصل على بعض الأمثلة فى المملكة النباتية ، فشجرة السنط Acacia لها أوراق مركبة للغاية ولكن حينما تكون نبتة فان أوراقها تكون بسيطة أى مثل أسلافها . ونبات شجرة الصبّار Cactus لا يوجد به أية أوراق (باستثناء بعض الأشواك) بالرغم من أن نبتتها تحمل بعض الأوراق .

(٣) الأدلة المستمدة من علم التقسيم :

فسَّر العالم السويدى **لينيوس** Linnaeus (الذى يسمى أبا علم التقسيم) الأقسام التصنيفية Taxonomic categories (كالرتب Classes والفصائل orders والعائلات families) بواسطة نظرية النماذج الأصلية archetypes ، وتفترض هذه النظرية أن الخالق سبحانه وتعالى خلق الكائنات الحية من مجموعة من التصميمات plans تُعرف بالنماذج الأصلية ، ولم تكن هذه النماذج الأصلية فى نفس المرتبة ، فمثلاً كل رتبة « مثل الزواحف » تماثل نموذجاً أصلياً رئيسياً بينما تماثل الفصائل المختلفة داخل الرتبة الواحدة (مثل السحالى أو التماسيح أو السلاحف) نموذجاً أصلياً أدنى مرتبة وهكذا ، وبذلك علل لينيوس التشابه الموجود بين الأنواع المختلفة لجنس ما بأنه ليس على أساس الانحدار من سلف مشترك وانما نتيجة لكون كل نوع نسخة غير متقنة من نماذج أصلية متشابهة الى حد ما ، وهذا بالطبع تفسير غير مقنع . أما داروين فلقد فسَّر الأقسام التصنيفية بقوله انها تمثل درجات القرابة ، فمثلاً جميع أنواع **تحت شعبة الفقاريات** لها أسلاف مشتركة ولكن لكونها غير وثيقة القرابة فانها تشترك فقط فى الصفات الاساسية (كالسمكة والانسان) ، اما بداخل الرتبة الواحدة كالثدييات فتكون درجة القرابة أوثق ولذلك تجمعها صفات أكثر (كالأرنب والانسان) . وهكذا كلما نزلنا المقياس التصنيفى فان درجة القرابة تكون أوثق حتى نجد فى النهاية أن الأنواع التابعة لجنس واحد لا تختلف عن بعضها البعض الا فى الصفات غير الهامة . وهذا التفسير المبنى على أساس تطورى أكثر اقناعاً .

ولقد حاول علماء التقسيم أن يلخصوا نتائج دراساتهم بواسطة رسوم تخطيطية diagrams ، **فمنهم من استعمل رسوماً تخطيطية على هيئة خرائط ومنهم من استعملها على هيئة سلّم ، وأخيراً اقتنع العلماء أن الشجرة هي أنجح أنواع الرسوم التخطيطية** . ويلاحظ أن أجزاء الشجرة الحقيقية متصلة بعضها ببعض بشكل متفرع لأن الشجرة بأكملها ما هى الا نتيجة نمو بذرة واحدة والنمو يكون مصحوباً بالتفرع والتخلق ، وكون الأنواع الاخرى من الرسوم التخطيطية لا تستطيع أن تعبر بكفاءة عن معلومات علم التقسيم مثلما يستطيعه الرسم التخطيطى الشجرى حقيقة هامة تجعلنا نقتنع بشدة أن الشجرة التقسيمية Taxonomic tree (أو شجرة الحياة Tree of life) ترجع صفتها المتفرعة الى النمو العضوى والتخلق أى الى التطور .

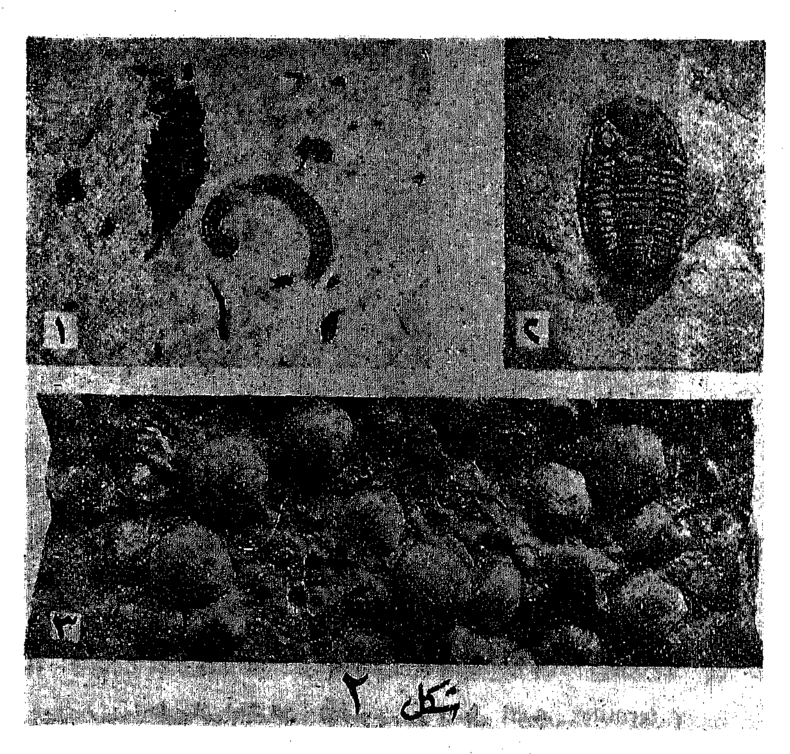
علاوة على ذلك نلاحظ أنه فى بعض الأحيان يكون من الصعب جداً التمييز بين أنواع من الحيوانات الوثيقة القربى مثل بعض أنواع ذبابة الفاكهة دروسوفيلا Drosophila وبعض أنواع السحالى ، وهذه الحقيقة توحى بشدة بأن السبب هو انحدار هذه الأنواع من أسلاف مشتركة حديثة نسبياً .

ولقد لاحظ العلماء ـ كقاعدة عامة ـ أن الأنواع البدائية Primitive من مجموعة ما من الحيوانات تشبه أنواعاً من مجموعات اخرى أكثر من تشابه الأنواع المتخصصة specialized من نفس المجموعة لأنواع المجموعات الاخرى ، كما لاحظوا أن الأنواع الموجودة بجوار نقطة التفرع فى الشجرة التصنيفية تشبه الأنواع الموجودة فى كلا الفرعين . وبالطبع لا يمكن تفسير هاتين الملاحظتين الا اذا وافقنا على نظرية التطور .

والخلاصة أن الأقسام التصنيفية (الأنواع والأجناس والعائلات والفصائل والرتب والشعب) تشبه الى حد كبير فروع شجرة العائلة ، فترتيب هذه الأقسام يوحى بشدة بأنها نشأت بواسطة التحور ، كلٌ من المرتبة التى تسبقه ، وبمعنى آخر فبالرغم من أن الشجرة التصنيفية من صنعنا نحن الباحثين فانها توحى لنا بشدة بأن الكائنات الحية قد اتبعت هذا الطريق أثناء نشوئها .

(٤) الأدلة المستمدة من علم الحفريات :

يحسن قبل أن نتكلم عن هذه الأدلة أن نعطى للقارىء فكرة مبسطة عن الحفريات fossils . فالحفريات عبارة عن بقايا أو آثار الحيوانات والنباتات القديمة محفوظة فى الصخور (انظر شكل ٢) . ولقد كان **ليوناردو دافنشى** Leonardo da Vinci (١٤٥٢ ـ ١٥١٩ م) هو أول من تعرف على هذه الحقيقة ، ولقد تكونت هذه الصخور باندماج والتصاق رواسب الرمل والطين والطمى والرماد البركانى التى استقرت ببطء من الهواء أو وسط مائي ، فالأجزاء اللينة



ثلاث صور فوتوغرافية لحفريات مختلفة : ١ ـ ورقة شجر ويرقة حشرة .
٢ ـ نوع من المفصليات . ٣ ـ عدد من أصداف الرخويات .

الحيوانات التي ماتت وسقطت ودفنت داخل هذه الرواسب اختفت عادة بواسطة عمليات التعفن أو التحلل ، أما أجزاؤها الصلبة (مثل أصداف shells اللافقاريات وعظام الفقاريات) فبقيت بصورة أو باخرى ، وعادة تصفى المكونات المعدنية الأصلية لهذه الأجزاء ويحل محلها تدريجياً معادن اخرى مكونة تحجرات صلبة ، وأصداف الرخويات Mollusca ، والأنابيب الجيرية لبعض الديدان الحلقية Annelida تملأ بالطين أو الطمى بعد تحلل الحيوانات ، وبتحول هذا الطين الى حجر فان الأشكال الخارجية لهذه الحيوانات تبقى فى الصخور الرسوبية . ويمكن القول ان أكثر الطرق شيوعاً لتكوين الحفريات هى الدفن داخل الصخور الرسوبية ، ولكن قد تتكون حفريات بواسطة أربع طرق اخرى هى :

(١) استرجعت هياكل بعض الحيوانات من حفر القطران tar pits الذى حفظها من التحلل .

(٢) وجدت بعض حفريات الحشرات وغيرها من اللافقاريات الأرضية مدفونة فى العنبر amber (انظر شكل ٣) .

(٣) وجدت الجثث الكاملة لبعض حيوانات العصر الجليدى Glacial period متجمدة فى الثلج (مثل الماموت mammoth الذى اكتشف فى سيبيريا وآلاسكا) .



حفريتان لحشرتين (نوع من النمل الابيض termites) محفوظتين فى العنبر منذ منتصف الحقب الحديث (أى منذ ملايين عديدة من السنين) . ويلاحظ فيهما أدق التفاصيل حتى تعرق الأجنحة .

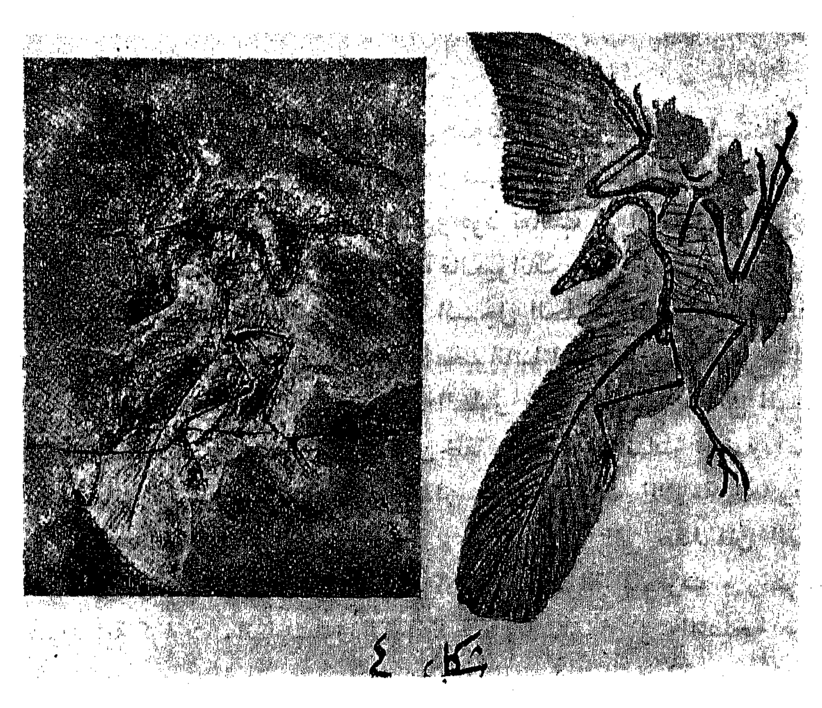
(٤) تكون الحفريات أحياناً مجرد اثـر لقدم أو لورقة شجر هربت بالصدفة من التحلل أثناء تحول الطين أو الرمل المحيط بها الى حجر. ومما هو جدير بالذكر أنه لما كانت الصدف التى تسمح لبقايا الكائنات الحية بتكوين حفـريات ضعيفة للغاية فيجب أن نعترف بأن الأنواع التى اكتشفها العلماء كحفريات لا تمثل سوى جزء صغير من الكائنات التي كانت تعيش فـوق الأرض ، وعلى أية حال فالسجل الحفرى يكون أحسن مصدر لمعلوماتنا عن أنواع الحيـاة التى عاشت فى الماضي السحيق .

ويعطينا علم الحفريات برهاناً واضحاً على حدوث التطور ، فلقد استطاع علماء الحفريات أن يعرفوا نظام ظهور الأنواع المختلفة من الحياة ويعـرف هـذا بالتعـاقب الجيولـوجى Geologic succession **، ولقد تأكد العلماء من وجود تعاقب فى السجل الحفرى من كائنـات بسيطة للغاية الى كائنات أكثر تعقيداً وتخصيصاً .** فالحيوانات التي كانت تعيش فى الماضى تختلف عن تلك التى تعيش فى وقتنا الحاضر ؛ ويبدأ السجل الحفرى بحيوانات تختلف اختلافاً كبيراً ثم أعقبت هذه تدريجياً بحيوانات اخرى أكبر شبهاً بحيواناتنا الحديثة حتى تمتزج تلك بالحيوانات التى تعيش فى وقتنا الحاضر . وقبل الاقتناع بنظرية التطور فسَّر العلماء حقائق السجل الحفرى بأن الحياة ابيدت من وقت لآخر بواسطة كوارث وأن خلقاً جديداً للكائنات الحية أعقب كل كارثة ؛ ولكن بازدياد معلوماتنا عن الحفريات أصبح جلياً أن عدد الكوارث اللازمة لحدوث هذا التعاقب يجب أن يكون كبيراً جداً بكيفية غير معقولة اطلاقاً ، وبالاضافة الى هذا فان انقراض المجموعات المختلفة لم يحدث فى وقت واحد كما يتطلبه الاقتناع **بنظرية الكوارث** . ونظرية التطور بالطبع لا تفترض حدوث أية كوارث وانما تتطور الأنواع ببطء وباستمرار ، والنتيجة هى تغيير فى هيئة الحيوانات والنباتات من فترة الى اخـرى ، وبالطبع يزداد الاختلاف مع الزمن ، وهـذا لا يتطلب أن تكون سرعة التغيير فى المجموعات المختلفة (أو فى الأنواع المختلفة لنفس المجموعة) ثابتة . .

والحلقات الموصلـة connecting links **تعطينا دليلاً آخر على التطور** . فنقاد فكرة التطور كانوا يعترضون بأن الحلقات الموصلة التى يجب أن تكون بين الأنواع المختلفة من الحيوانـات لا نجدها فى حيواناتنا الحالية ، ولكن علينا أن نفهم جيداً أن هذه الحلقات لا يجب البحث عنهـا فى أنواع الحيوانات التى تعيش حالياً وانمـا فى الحفريات . فالحلقات الموصلة بين هذه الأنواع المختلفة هى أسلافها المشتركة ، فمثلاً الحلقات بين الخيول والحمير المتوحشة والحمير الوحشية المخططة zebras كانت الأفراد المنقرضة لعائلة الحصان وقد اكتشفت منها عدة أنواع فى السجل الحفرى ، كذلك الحلقات الموصلة بين الانسان والقـردة **كانت الـرئيسـيات القبلبشريـة** prehuman primates ، وبالاضافة **الى هذا** فان الحلقات بين المجموعات الأكبر موجودة ، فهناك بقايا حفرية لأنواع انتقالية بين البـرمائيات والزواحف وبين الزواحف والطيور وبين الزواحف والثدييات . ومثـال بارز لذلك هـو الطائـر البدائي المنقرض أركيوبتريكس archaeopteryx (شكل ٤) الذى تظهر عليه بعض صفـات الزواحف **مثل الأسنان والذيل الطويل والمخالب** فى بعض أصابع الطرف الأمامى (**الجناح**) . وعلاوة على ذلك يعيش فى وقتنا هذا قليل من الحيوانات يمكن تسميتها حفريات حية مثل **الاورنيثـورهينكس** ornitharhynchus (وهو حيوان ثديى يبيض يمكن اعتباره قريباً من انواع الزواحف المنقرضة التى تطورت واعطتنـا الثدييـات)

والأســماك الرئوية lung-fishes (التى يمكـن اعتبارها حلقة بين الفقاريات المائية والفقاريات الأرضية .

●●●



الطائر البدائى المنقرض اركيوبتريكس

ويحسن بنا هنا أن نعطى القــارىء فكــرة عامة ملخصة ومبسطة عن التاريــخ الچيولوچى للأنواع المختلفة من الحيوانات (راجع شكل ٥) :

أ ـ اللافقــاريــات invertebrates : تحتوى أقــدم أنــواع الحفريات على لافقاريات فقط ، ولقد ظهرت الحياة الحيوانية كحفريات لأول مرة فى الصخـور التابعــة **للعصر الكامبرى** cambrian period منذ حــوالى ٥.٥ مليـون سنة ، ولكن يجب أن نقول ان بعض الحيوانات اللافقارية عاشت فى العصور التى سبقت هـذا العصر ولكنها لم تترك أية حفريات . ومعظـم شــعب phyla اللافقاريات تركت بقايا حفريــة فى العصر الكامبرى: الحيوانات الأولية protozoa والاسفنجيات sponges والسمك الهـلامى jelly-fishes (مثــل قنديــل البحــر) والديدان worms والجلد شــوكيات echinodermata (مثل خيار البحر sea cucumber) والرخويات Mollusca والمفصليــات arthropoda (مثل الحيوانــات القشريــة crustacea) . ويُلاحــظ أن العلمــاء لــم يتمكنوا من تحديد بدايــات ظهور بعض الشعب اللافقارية ولكن ازدهار واستمرار ثم نــدرة أو انقراض extinction معظــم هــذه الشــعب سجلت بكل دقة ، فمثلاً نحن نعرف الآن جيداً أن شعبة المفصليات كانت ممثلة فى العصر الكامبرى بالقشريات المائيــة ثم نشأت العقارب scorpions

(التى تُعتبر أول حيوانات أرضية تتنفس الهواء الجوى) فى العصر السيلورى silurian period (منذ حوالى ٣٦٠ مليون سنة) وأخيراً ظهرت الحشرات فى العصر الكربونى Carboniferous period (منذ حوالى ٢٨٠ مليون سنة) .

الحقب	الحديث							الوسيط			القديم							[illegible]	[illegible]
العصر	الرباعى		الثالث					الكريتاسى	الجوراسى	الترياسى	الكربونى: البرمى	الكربونى: البنسلفانى	الكربونى: المسيسبى	الديفونى	السيلورى	الأردوفيشى	الكامبرى		
العهد	الحديث	البلايستوسينى	البليوسينى	الميوسينى	الأوليجوسينى	الأيوسينى	الباليوسينى												
مدة الدوام مقدرة بملايين السنين	٠.٠٢٥	١	١١	١٦	١١	١٩	١٧	٦٠	٣٠	٤٠	٢٥	٢٥	٢٥	٤٥	٣٥	٦٥	٨٠	١٤٩٥	٥٠
الزمن منذ بدايته حتى اليوم	٠.٠٢٥	١	١٢	٢٨	٣٩	٥٨	٧٥	١٣٥	١٦٥	٢٠٥	٢٣٠	٢٥٥	٢٨٠	٣٢٥	٣٦٠	٤٢٥	٥٠٥	٢٠٠٠	٥٠

الأوليات
الإسفنجيات
الجوفمعويات
الديدان
المفصليات
البراكيوبودا
الرخويات
الجلدشوكيات
اللافقاريات
البلاكوديرمى
الأسماك الغضروفية
الأسماك العظمية
البرمائيات
الزواحف
الطيور
الثدييات

شكل ٥

التاريخ الجيولوجي للمجموعات الحيوانية المختلفة (من عمل الكاتب) ويلاحظ أن سمك الأعمدة يمثل عدد الأنواع فى كل مجموعة خلال مختلف العصور .

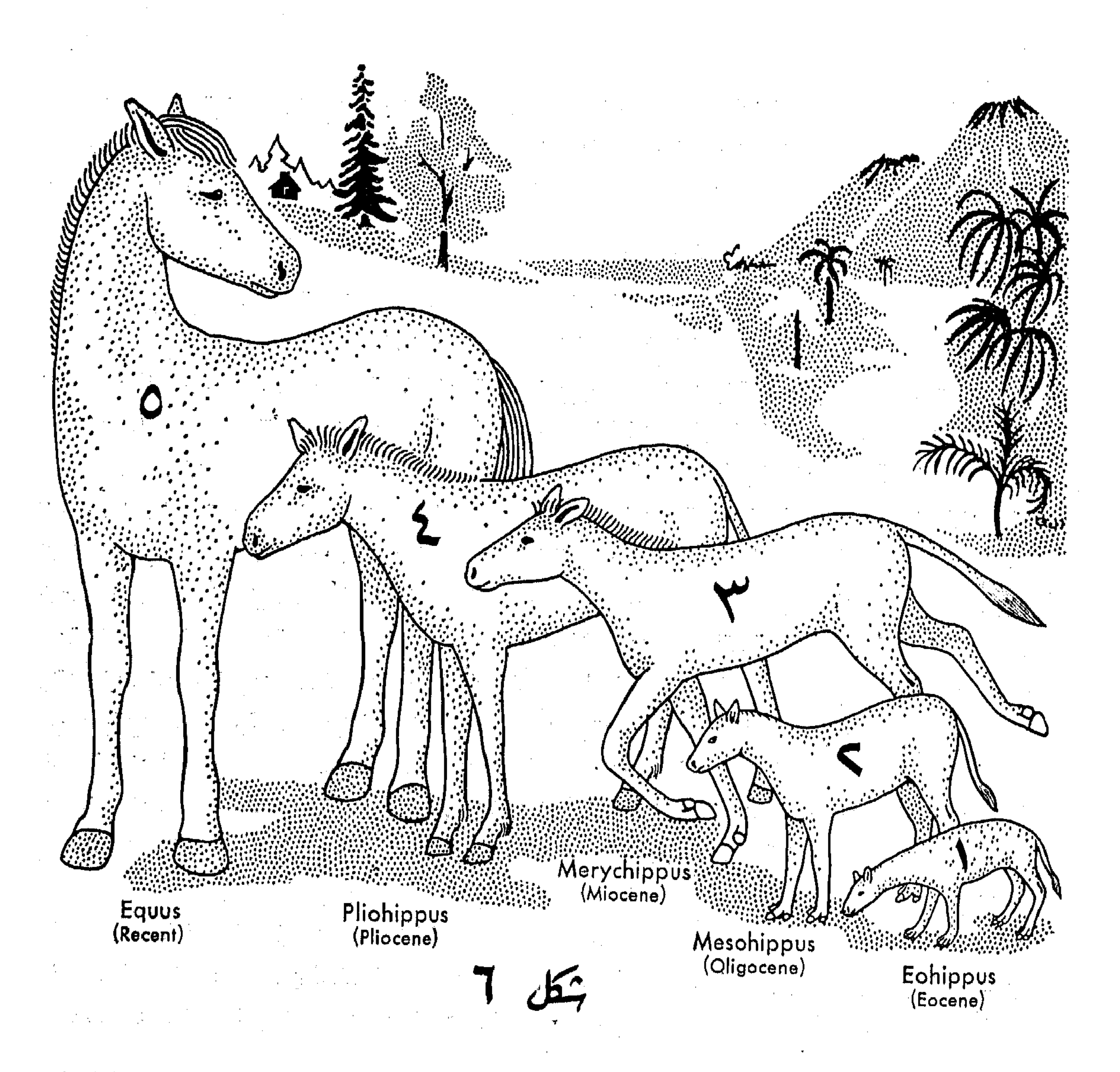
ب : ـ الفقاريات Vertebrata **:** لم يُسجَّل وجود أية حفريات فقارية فى العصر الكامبرى ، وفى **العصر الاوردفيشى** ordovician (منذ حوالى ٤٢٥ مليون سنة) ظهرت

الاوســـــتراكــودرمى Ostracodermi . (وهــىفقاريات منقرضة ليس لها فكوك Jaws ، ثم ظهــرت البلاكــودرمى Placodermi (وهــىأسماك منقرضة تعتبر أول فقاريات لها فكوك) فى العصر السيلورى (منذ ٣٦٠ مليون سنة)، ثم ظهــرت الأســماك الغضــروفيــة chondrichthy، والأســـــماك العظميــة Osteichthyes فى منتصـــف العصر الديفــونى Devonian (منــذ حوالى ٣٢٥ مليون سنة) ، وبعــد ذلك ظهرت البرمائيـــات Amphibia (التــى تعتبــر أول فقاريات أرضية) فى نهاية العصر الديفونى . ثـم ظهــرت الزواحف Reptilia (تطــورت بــدون شك من البرمائيات) فى منتصف **العصر الكربونى** (منذ حوالى ٢٥٥ مليــون سنــة) وازدهــرت للغاية حتى انها أصبحت الحيــوانات الســائدة فى العالــم ولــذلك يســمى **الحقب الوسيط** Mesozoic era (من ٢٠٥ الى ٧٥ مليون ســنة) كله بعهــد الزواحف ، ولقــد كان حجــم بعض أنواع الزواحف ضخماً بدرجــة فظيعة مثــل الدينوصورات dinosaurs ، ثم بدأت أنواع كثيرة من الزواحف فى الانقراض ولا يُعتبر عدد أنواع الزواحف التى تعيش الآن اقل بكثير من عــدد أنواعها المنقرضة . وبعض انواع الزواحف هــى التى تطــورت لتعطينا الطيور Aves وبعضهـا الآخــر تطــور ليعطينــا الثــدييات Mammalia ولقــد بدأ ظهــور أول ثــدييات (وهــى تسمى الثدييــات الشـــبيهة بالزواحـــف) فى العصر الترياســـي Triassic period (منــذ حوالى ٢٠٥ مليون سنة) ولكن الثدييات لم تبلغ ذروة تنوعها الا منذ ٢٨ مليون سنة ، اما الطيور فبدأ ظهور أنواعها البدائية فى العصر الجوراسى Jurassic period (منذ ١٦٥ مليون سنة) ولكن أنواعها لم تتعدد الا فى العصر الثلاثى Tertiary period (من ٧٥ مليون سنة الى مليون سنة) . مليون سنة) .

وقد يكون من المفيد أن نعطى القارىء فكرة مختصرة ومبسطة عن تطــور نوعين معينين مــن الثدييات هما الحصان والانسان :

* **تطــور الحصان** (شكــل ٦) : امكــن للعلماء دراسة تطور الحصان بتفصيل اكبر من اى نوع آخر من الفقاريات ، ولقد استغرق تاريخ تطوره حوالى ٦٠ مليون سنة تدرج خلالها مــن ســتة اجنــاس منقرضــة ، ويبدأ الســجل بجنس يســـمى Eohippus or hyracotherium الذى يُعتبر اقــدم جنس معروف مــن عائلــة **الحصــان** family equidae ، ولقد كان طــول هذا الجنس حوالى ٢٧ سم وعدد اسنانــه ٤٤ ، وكان لقدمة الأمامية ٤ اصابع واثر الاصبع ضامر للغاية ولقدمه الخلفية ٣ أصابع وأثران لاصبعين ضامرين ، ولقد كان الاصبع الثالث اكبر من بقية الأصابع فى كــل من القــدم الأماميــة والخلفية ثم تطور هذا الجنس الى Mesohippus ثــم الى Miohippus ثم الى Parahippus ثم الى Merychippus ثم الى Pliohippus واخيراً الى Equus (وهو جنس الحصان الذى يعيش الآن) . ويمكن تلخيص أهم التغيرات التى حدثت اثناء هذه السلسلة مــن التطــور كالتالى :

١ ــ زيادة فى الحجم من حجم « قطــة » مثلاً وكذلك زيادة فى الحجم النسبى للمخ وكذا فى طول العنق وقدرته على الحركة .



شكل ٦

تطور الحصان خلال ٦٠ مليون سنة ، والحيوانات الأربعةالاولى تمثل ٤ اجناس منقرضة.(وهناك جنسان آخران لم يتضمنهما الشكل) والخامس هو الحصان الحالي

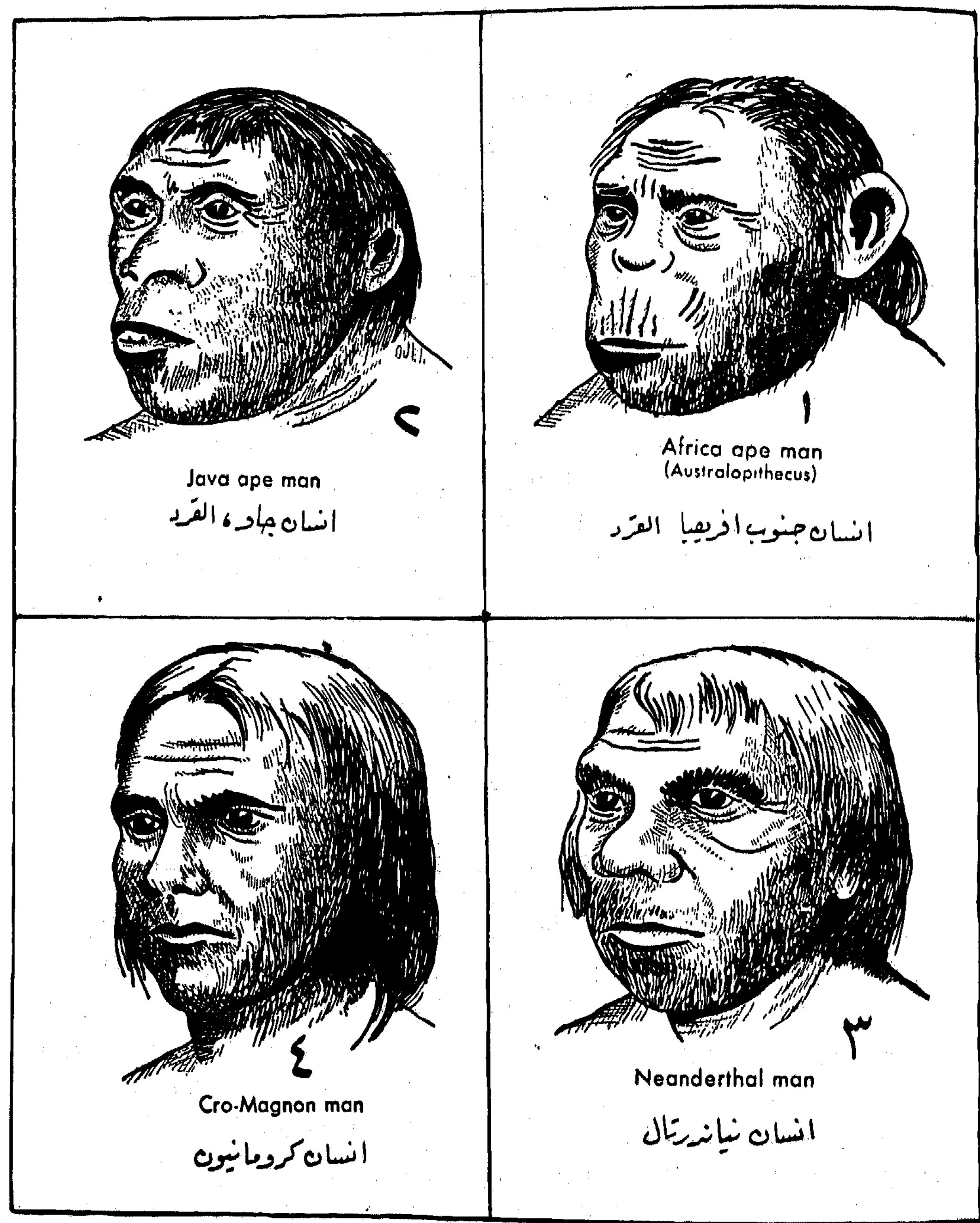
٢ ــ فقدان الأصابع الجانبية حتى بقى فى كل قدم اصبع واحد كبير فقط هو الثالث غطى بواسطة حافر (يوجد آثار ضامرة جداً للاصبعين الثانى والرابع) .

٣ ــ تغير الضروس الأمامية والضروس الخلفية من نوع ملائم لأكل الحشائش وطحن الطعام .

٤ ــ زيادة فى طول الأجزاء البعيدة من الأطراف الأمامية والخلفية (لزيادة سرعة الجرى) مع التحام عظمتى الساعد معاً وكذلك عظمتى الساق . وبهذه التغيرات أصبح الحصان حيواناً طويل الأرجل سريع الجرى مهيئاً تماماً للمعيشة والتغذية فى الأراضى العشبية .

* **تطور الانسان** (شكل ٧) : يتضمن سجل تطور الجنس البشرى مجموعة من الأشكال اقتربت تدريجياً من هيئة الانسان الحالى ، ويمكن اعتبار **انسان جنوب افريقيا القرد** Australopithecus africanus أول نوع مشابه حقيقة للانسان ، ولقد عاش هذا النوع منذ حوالى مليون سنة وكان قصيراً نسبياً وبه شبه بالقرد الكبير من حيث شكل وصفات الجسم . ولقد اكتشفت عدة حفريات من هذا النوع فى افريقيا بواسطة العالم **دارت** Dart . ويعتقد الآن معظم العلماء أن هذا النوع يتميز بصفات عائلة الانسان وعائلة القردة وبذلك لا يمكن اعتباره قرداً أو انساناً ، وكان حجم مخه يساوى تقريباً نصف حجم مخ الانسان الحالى ، وكان يستطيع أن يصطاد الحيوانات ليأكلها بواسطة اسلحة حجرية . اما النوع الذى يعتبر فعلاً انساناً فيسمى **انسان كرومانيون** cro-magnon الذى عاش من ٣٢٫٠٠٠ سنة الى ١٥٫٠٠٠ سنة ، ولقد كان هذا النوع طويلاً ومنتصب القامة والطبع ذكياً نسبياً . ولقد اكتشفت حفريات هذا النوع فى كهوف بوسط فرنسا ، ولاحظ العلماء فى هذه الكهوف وجود بقايا حضارة على هيئة أسلحة وعاج منحوت ، بل ان هذا النوع كان يتمتع ببعض الموهبة الفنية لوجود رسومات وصور زيتية لحيوانات (انقرض معظمها الآن) على جدران الكهوف التى عاش فيها هذا النوع . ولقد اكتشف علماء الحفريات عدداً من الأنواع المتوسطة بين الرجل القرد الافريقى وانسان كرومانيون اذكر منها الأنواع التالية : **الانسان القرد الجاوى** Jafa ape man (نسبة لجزيرة جاوه باندونيسيا) **وانسان بكين** pecking man (الذى اكتشفت بقاياه فى الصين) **وانسان هايدلبرج** Heidelberg man (الذى اكتشفت حفرياته فى المانيا) **وانسان نياندرثال** Neanderthal (الذى اكتشف فى وادى نياندرثال بالقرب من دوسيلدروف بالمانيا) وما زالت الاكتشافات بخصوص هذا الموضوع تتوالى حتى وقتنا هذا .

أما الانسان الحديث فيسمى Homo sapiens **أو الانسان العاقل** وقد بدأ ظهوره منذ حوالى ١٢٫٠٠٠ سنة فقط . والتغيرات التى أدت الى تكوينه كانت عقلية أكثر منها جسمانية وبمعنى آخر ادت العمليات التطورية ــ بارادة الله سبحانه وتعالى ــ الى زيادة قوة العقل وليست قوة البدن . ولقد مكّن ذكاء الانسان من أن يكيف نفسه حسب البيئة ويتحكم فيها ، وبذلك أصبح الانسان الحيوان السائد فوق الأرض فى العصر الحديث . أما اول مكان ظهر فيه الانسان الحديث فلا نستطيع تحديده بدقة حتى الآن ، فبعض العلماء يعتقدون أنه ظهر أولاً فى آسيا وبعضهم يقول انها افريقيا .



شكل ٧

تطور الانسان : ١ ــ انسان جنوب افريقيا القرد ٢ ــ انسان جاوه القرد ٣ ــ انسان نياندرتال ٤ ــ انسان كرومانيون .

وعلماء التطور لا يقولون ان الانسان انحدر من القرد كما يعتقد عامة الناس وانما يعتقدون أن الانسان والقرد كان لهما سلف مشترك .

وفي بداية هذا الشهر (نوفمبر عام ١٩٧٢) اذاعت وكالات الانباء ملخصا لاكتشاف هام قام به الدكتور ريتشارد ليكي مدير المتحف الوطني في كينيا ، فقد اعلن هذا العالم ـ في تقرير قدمه الى الجمعية الجغرافية الوطنية في واشنطون ـ انه اكتشف في جبل حجري بصحراء تقع شرق بحيرة رودلف في كينيا بقايا جمجمة وساق يرجع تاريخها الى مليونين ونصف مليون عام ، ولذلك تعتبر هذه البقايا اقدم اثر للانسان الاول لانها تمتد في قدمها مليونا ونصف مليون عام عن اقدم اثر امكن الحصول عليه حتى الآن (الرجل القرد الافريقي الذي عاش منذ مليون عام) . واكد ليكي انه بالرغم من أن هذه الجمجمة لا تشبه جماجم الانسان الحديث الا انها تختلف كذلك عن جميع اشكال الجماجم التي عثر عليها للانسان الاول ، والاكتشاف الجديد يبين أن المخلوق الانساني المنتصب ذا الساقين لم يتطور عن المخلوق البدائي الذي يشبه القرد بل كان يعاصره منذ حوالي مليونين ونصف مليون عام . وذكرت الجمعية الجغرافية الأمريكية في تعليق لها ان نظرية هذا العالم تقوم على أساس أن الرجل القرد الافريقي Australopithecus Africanus (وكان أساسا من أكلة النباتات) قد وصل الى مرحلة تطورية مسدودة بينما استطاع الانسان (الذي استخدم اللحم في غذائه) أن يبقى على قيد الحياة ، ولقد اختتم ليكي تقريره قائلا ان اكتشافه يمكن أن يقلب النظريات القائمة بشأن كيف ومتى تطور الانسان عن اجداده فيما قبل التاريخ . والكاتب لا يستطيع الآن أن يعلق على هذا الرأي الا بعد قراءة بحث ليكي كاملا .

• • •

(٥) الأدلة المستمدة من علم التوزيع الجغرافي للكائنات الحية :

كان علم التوزيع الجغرافي في الواقع هو اول ما استرعى تفكير داروين لاحتمال نشوء الانواع المختلفة من الحيوانات والنباتات بواسطة التطور . بل يمكن القول أن نظرية التطور تعتبر احسن تفسير منطقي لطريقة توزيع الكائنات الحية في كوكب الأرض . وقبل أن نشرح ذلك يجب أن نتفهم جيدا موضوعين : الأول هو أن اسلاف المجموعات ذات القربى نشأت أولا في منطقة معينة يمكن تسميتها المركز المشترك للنشوء ، والثاني هو حدوث هجرة migration الكائنات الحية من هذا المركز المشترك لأسباب مختلفة . وتحدد العوائق الجغرافية (مثل سلاسل الجبال أو المساحات الكبيرة من الماء) اتجاه هذه الهجرة ، ويلاحظ أن نقل الانسان للحيوانات والنباتات قد أفسد ترتيب توزيعها الطبيعي natural في الآونة الأخيرة من العصر الحديث (منذ حوالي ٦٠٠٠ سنة مثلا) .

ولنبدأ الآن بسرد أهم الأدلة المستمدة من علم التوزيع الجغرافي الحيوي . فاولا : توجد مناطق متعددة فوق سطح الأرض يمكن اعتبارها أماكن مناسبة جدا لمعيشة انواع كثيرة من الحيوانات ومع ذلك فهي خالية تماما منها ، فلو كانت الحيوانات قد أتت الى الوجود (أي خلقها الله سبحانه وتعالى) بواسطة الخلق الخاص فلماذا لا تحتوي جميع الأماكن المناسبة لمعيشة

انواع معينة من الحيـــوانات عليهـا ؟ وبالطبع لا نستطيع أن نجد تفسيراً مقنعاً لهذا التساؤل الا في ضوء تفسير تطوري .

ثانياً : من المعروف جيداً أن كلاً من المناطق المتعددة من العالم تتميز بوجود مجموعة معينـة من الأنـواع المختلفة من الحيـوانات fauna تختلف عن مجموعات الأماكـن الاخرى حتى لو كان الطقس والعوامـل البيئيـة الاخرى لهـذه المنطقة تشبه المناطق الاخرى ، فمثلاً مجموعـة حيوانات قارة افريقيا تختلف عن تلك الموجودة في أمريكا الجنوبية بالرغم من تشابـه القارتين في الطقس ومعظم العوامل البيئية ، كذلـك تختلف حيوانات اوستراليا ونيوزيلندا عن تلك الموجودة بالجزر البريطانية ، وفي ضـوء تفسير تطـوري نستطيع أن نقول ان هـذه المناطق بعيـدة عـن بعضها وتفصلها حواجز طبيعية مثل المحيطـات ولذلك تطورت كل مجموعة على انفراد ، وحينما تكون أماكن الأرض الكبيرة منفصلـة عن بعضهـا البعض منذ ملايين عديدة من السنين تكون مجموعة الحيوانات بأكملها مختلفة تماماً في كـل منها ، وبالعكس فان حيوانات الأماكن المجاورة أو التي لا تفصلها حواجـز طبيعية يشبه بعضها البعض الى حد كبير .

ودليل ثالث نحصل عليه من دراســة مجموعـة حيوانات الجزر البحرية ، فمـن الناحية الجيولوجية يوجد نوعان من الجـزر : **جزر قارية** Continental islands مثل الجـزر البريطانية ، **وجزر محيطية** Oceanic islands مثل جزر هاواي وبرمودا . والجزر القارية توجد بجوار القارات والاحتمال الغالب هو أنها كانت متصلة بها في الماضي ، أما الجزر المحيطية فقد ظهرت في المحيطات بدون اى اتصال سابق مع اية قارة او انها تمثل قمم جبال لكتل ارضيـة سابقة . ولقد وجد ان مجموعة حيوانات الجزر البريطانية تشبه تلك الموجودة في شمال غـرب اوربا ، ومن المسلم به انهما كانتا متصلتين معاً في الماضي ، وبالعكس فان مجموعة حيوانات جزر هاواي عبارة عن مزيج غريب من الحيوانات ولا تشبه حيوانات اية قارة ، ويمكننا القول بأن المجموعات الحيوانية لهذه الجزر المحيطية تكونت بواسطة التكيف أو الملاءمة من مهاجرين بالصدفة وصلوا الى تلك الجزر فوق أشياء عائمة أو بطريقة أو باخرى . وأحد الأشياء الغريبة التي نلاحظهـا في جزيرة هاواي هو خلوها تماماً من اية حيوانات برمائية ، ونحن نعرف جيداً أن البرمائيـات لا تستطيع أن تقاوم التعرض للمياه المالحة وبذلك لم تتمكن من الوصول الى هذه الجزيرة المنعزلة .

رابعاً : احياناً نلاحظ وجود حيـوانات متشابهة من ناحية الشكل في أماكن منفصلـة وبعيدة عن بعضها البعض ، وخير مثال لذلك هو عائلة **الجمل** ، فهذه العائلة ممثلة الآن بالجمال الحقيقية في آسيا وافريقيا وبحيوان **اللاما** llama واقاربه في أمريكا الجنوبية . ويمكن فقط تفسير هذا الانفصال المثير للدهشة لهاتين المجموعتين المتشابهتين في مكانين مختلفين من العالم وبعيدين عن بعضهما كل البعد لو درسنا التاريخ الحفري . فلقد وجد أن الجمال نشأت أولاً في أمريكا الشمالية ثم ازدهرت هناك لفترة طويلة من الزمن ، ثم هاجرت مجموعة منها ووصلت الى أمريكا الجنوبية بينما هاجرت مجموعة اخرى لتصل الى آسيا (ثم الى افريقيا) عن طريق اتصال أرضي سابق في منطقة بحر بيرنج Bering sea وبعد ذلك انقرضت الجمال الموجودة بأمريكا الشمالية . ولقد ذكر العلماء عدداً لا بأس به من الأمثلة المشابهة .

• • •

(٦) الأدلة المستمدة من علم وظائف الأعضاء :

يتكون البروتوبلازم protoplasm (وهو المادة الحية التي تكون أجسام جميع الكائنات الحية) أساسياً من مادة واحدة في كل العالم الحي living world ، فهو يحتوي تقريباً على نفس العناصر elements متحدة مع بعضها البعض مكونة تقريباً نفس النسب من البروتينات proteins والدهون fats والمواد الكربوئدراتية Carbohydra5es والماء ومواد اخرى . ولقد وجد العلماء أن الوظائف الاساسية للبروتوبلازم متشابهة في كل الكائنات الحية مع وجود استثناءات قليلة . وبعبارة اخرى تتشابه جميع الحيوانات أساسياً في عمليات التحول الغذائي metabolism والحساسية (أو الانفعال) irritability والتكاثر reproduction وغيرها بالرغم من وجود اختلافات كثيرة في تفاصيل هذه العمليات ، ولذلك كان من المنطق ان نفترض ان جميع أنواع الحيوانات قد انحدرت من جهاز بروتوبلازمي سلفي ancestral كانت له جميع هذه القدرات الأساسية . ولكننا يجب ان نضيف ان هذا الانتظام في الوظائف الأساسية ـ لو اخذ بمفرده ـ اقل اقناعاً من ادلة اخرى كثيرة ، ولكنه على اية حال يعزز الأدلة المستمدة من المجالات الاخرى .

ودراسة الانزيمات enzymes والهرمونات hormones تمدنا بدليل آخر اكثر أهمية وتشويقاً . فهناك عدة انزيمات هاضمة يفرزها الجهاز الهضمي في الأنواع المختلفة وتؤدي نفس العمل ، فمثلاً انزيم التربسين trypsin (الذي يهضم البروتينات) يوجد في مجموعات كثيرة من الحيوانات ابتداء من الأوليات protozoa (وهي ابسط أنواع الحيوانات ويتكون جسمها من خلية واحدة مثل الأميبا amoeba) حتى الثدييات . وانزيم الأميليز amylase (الذي يقوم بهضم النشا starch) يوجد في معظم انواع الحيوانات ابتداء من الاسفنجيات sponges حتى الثدييات. أما بخصوص الهرمونات (وهي مواد كيميائية تقوم بافرازها الغدد الصماء endocrine glands وتؤدي وظائف هامة للغاية) فبعضها يعطينا نفس التأثير اذا ما حقن في مختلف الحيوانات . فمثلاً يوجد هرمون الغدة الدرقية thyroid gland (وهو يتحكم في التحول الغذائي وضروري لعملية تحور metamorphosis الضفادع أي تحولها من يرقة الى ضفدعة يافعة) في جميع الحيوانات الفقارية ولقد ثبت انه قابل للتبادل بينهم ، ولذلك يعالج الأطباء بنجاح المرضى الذين يعانون من نقص في افراز الغدة الدرقية باعطائهم الهرمون المستحضر من البقر . ولقد قام العلماء بتجربة هامة وذلك بازالة الغدة الدرقية ليرقات الضفادع tadpoles (ونحن نعرف جيداً أن ازالة هذه الغدة من يرقات الضفادع تؤدي حتماً الى عدم تحورها الى ضفادع بالغة) ثم اضافوا الى غذائها الهرمون المستحضر من الغدة الدرقية للحيوانات الثديية فوجدوا أن هذه اليرقات تنمو طبيعياً وتتحور وتتحول الى ضفادع بالغة . وهناك هرمون في البرمائيات تفرزه الغدة النخامية pituitary gland (الموجودة بجوار المخ) ويسمى الهرمون الموسّع للأصباغ melanophore - expanding لأنه يؤدي الى انتشار الأصباغ في خلايا الجلد ولذلك يجعل لون الحيوان داكناً ، ولقد ثبت أن هذا الهرمون لاتأثير له في الثدييات لأنها لا تستطيع أن تغير لونها ومع ذلك اذا حقنا خلاصة الغدة النخامية للثدييات في حيوان برمائي فان لونه سيصبح داكناً ، لذلك يمكن ان نقول ان هذا الهرمون موجود في الثدييات ولكن في صورة اثرية ولا فائدة

له . وبالطبع لا يمكننا أن نفسر وجود هذا الهرمون في الثدييات الا لو صدقنا أنها انحدرت من أسلاف كان هذا الهرمون فيها ذا فائدة . ويلاحظ أن بعض الهرمونات تكون متغيرة أى غير قابلة للتبادل بين الحيوانات المختلفة ، فمثلاً هرمون النمو growth hormone الذى تفرزه الغدة النخامية غير قابل للتبادل بين الأنواع المختلفة من الثدييات ، أى أننا لو حقنا هرمون النمو الذى يفرزه نوع معين من الثدييات فى نوع ثديي آخر فلن يحدث أى تأثير .

ودراسة كمية الأملاح salt content فى البحار القديمة (أى منذ مئات الملايين من السنين) والبحار الحديثة ومقارنتها بكمية الأملاح الموجودة فى دم الحيوانات القديمة والحيوانات الحديثة تعطينا دليلاً آخر مثيراً للانتباه . فالانخفاض فى درجة التجمد freezing-point depression طريقة مناسبة لتحديد كمية الأملاح الموجودة فى سائل ما فكلما كثرت كمية الأملاح زاد الانخفاض فى درجة التجمد . والعلماء يعرفون جيداً أن كمية الأملاح فى البحار زادت تدريجياً بمرور الزمن ، فبينما كان الانخفاض فى درجة تجمد البحار الحديثة يساوى ــ ٨٥ر٠° م (ولقد استطاع العلماء تحديدها بطريقة لا يتسع المجال لشرحها) فان الانخفاض فى درجة تجمد البحار الحديثة يساوى ٨٥ر١° م . ونحن نعرف جيداً أن أقدم الفقاريات عاشت فى البحار القديمة ثم هاجرت الى المياه العذبة حيث تطورت الى الأسماك الحديثة والفقاريات الأرضية (برمائيات وزواحف وطيور وثدييات) . ومما يسترعى الانتباه أن الانخفاض فى درجة تجمد الدم فى جميع الفقاريات التى تعيش الآن (باستثناء الأسماك الغضروفية cartelaginous fishes وبعض الأسماك العظمية bony fishes البحرية) يساوى تقريباً ــ ٥٥ر٠° م أى نفس الانخفاض فى درجة تجمد البحار القديمة ، أى أن كمية الأملاح الموجودة فى دم الفقاريات تساوى كمية الأملاح الموجود فى البحار القديمة . ولكى يستطيع أى نوع من الحيوانات أن يعيش فى مياه ما فيجب أن تكون كمية الأملاح الموجودة فى دمه مساوية لكمية الأملاح الموجودة فى هذه المياه ، ولكن ما هى الحكمة فى تساوى كمية الأملاح الموجودة فى دم حيوان كالسحلية أو الدجاجة أو الأرنب أو حتى الانسان لكمية الأملاح التى كانت موجودة فى البحار القديمة بالرغم من انها لا تعيش فى الماء ؟ اعتقد اننا لا نجد جواباً مقنعاً لهذا التساؤل الا لو اقتنعنا بأن هذه الحيوانات انحدرت من أسلاف كانت تعيش فى البحار القديمة .

ودليل مؤثر آخر نحصل عليه من علم الأمصال serology . فمن المعروف جيداً للعلماء أن احدى نواحى الشخصية الفردية للأنواع المختلفة من الحيوانات هى نوعية specifity البروتينات التي يكونها كل نوع . (وهذه النوعية فى البروتينات هى أساس الحصانة immunity لبعض الأمراض بواسطة تكوين اجسام مضادة anti-bodies معينة فى الدم لتتفاعل بدقة ضد البروتينات الأجنبية التى تكونها الميكروبات) . ولقد أمدتنا الأبحاث الحديثة فى علم الأمصال بطريقة محكمة لتحديد درجة القرابة بين الأنواع المختلفة من الحيوانات ، ويمكن شرح هذه الطريقة هنا باختصار وبتبسيط كالتالي : نقوم بتحصين أرنب ضد بروتينات دم بقرة (مثلاً) وذلك باعطائه حقناً صغيرة ومتكررة من البروتينات الموجودة بمصل serum (المصل هو الجزء من الدم الذى يبقى بعد تكون الجلطة الدموية blood-clot) فى البقرة ، ونتيجة لهذا الحقن المستمر تتكون فى دم هذا الأرنب اجسام مضادة لبروتينات البقرة ، ولذلك تتفاعل هذه

الأجسام المضادة بشدة متناهية عندما تلامس دم بقرة ، كما أنها تتفاعل أيضاً ولكن بشدة أقل مع دم الثدييات الاخرى مثل الخروف أو الحصان أو الانسان ، والدرجات المتفاوتة للتفاعل تمثل الدرجات المتفاوتة للتشابه الكيميائي بين بروتينات أمصال الحيوانات المختلفة ، أى أن البروتينات الموجودة بالأنواع التي يوجد بينها قرابة وثيقة تشبه بعضها البعض البعض أكثر من البروتينات الموجودة بالانواع التى يوجد بينها قرابة بعيدة ولقد اثبتت تجارب علم الأمصال أن بروتينات الطيور تشبه للغاية بروتينات الأنواع الاخرى من الطيور البرمائيات ، وتشبه بروتينات الانسان للغاية بروتينات القردة الشبيهة بالانسان anthropoid apes مثل الغوريللا والشمبانزى وتشبه بدرجة أقل بروتينات الرئيسيات الاخرى مثل بقية القردة وتشبه بدرجة أقل وأقل بروتينات بقية الثدييات ، أما شبهها لبروتينات بقية الفقاريات فضعيف . ولذلك نستطيع أن نقول أن درجة التشابه بين بروتينات الأنواع المختلفة من الحيوانات تؤكد درجة القرابة بين هذه الانواع المستنتجة من علوم البيولوجيا الاخرى مثل التشريح أو علم الأجنة ، وبمعنى آخر تستطيع التجارب المصلية serological أن تحدد وفى تعبير كمى quantitative الى حد ما ـ درجة القرابة النسبية بين مختلف الحيوانات .

وبالاضافة الى هذا تأكد الباحثون أن تقسيم الفقاريات المبنى على تركيب وشكل بلورات الهيموجلوبين المؤكسد oxyhaemoglobin (الهيموجلوبين هو مادة توجد بكريات الدم الحمراء ولها قابلية كبيرة للاتحاد مع الاوكسجين لتكون الهيموجلوبين المؤكسد وبذلك فهو اساسى لعملية التنفس) يطابق التقسيم المبنى على تركيب الجسم ، فبلورات كل نوع من الفقاريات تكون متميزة عن بلورات الأنواع الاخرى ، ولكن بلورات الأنواع التابعة لجنس واحد تكون لها صفات مميزة مشتركة ، كذلك يلاحظ وجود تشابه ولو ضعيف بين بلورات جميع الطيور (مثلاً) ولكنها تختلف عن بلورات الزواحف أو الثدييات .

والخلاصة التي نستطيع أن نقولها : ان التشابه بين مختلف انواع الحيوانات فى الخواص الفسيولوجية والكيميائية الحيوية bio-chemical يطابق التشابه بين تركيب الأعضاء الداخلية والشكل الخارجي ، والمواد الكيميائية الموجودة فى أجسام الحيوانات العليا يمكن تتبع منشأها فى الحيوانات الدنيا ، وهذا يؤيد بشدة ان لها أصلاً مشتركاً ومن العسير أن نفسر سبب ذلك بأى فكرة اخرى .

(٧) الأدلة المستمدة من علم الوراثة وعلم استئناس الحيوانات والتربية الانتقائية :

علم الوراثة هو دراسة التشابه والاختلاف بين الأجيال المتعاقبة . وأول من أرسى قواعد هذا العلم هو مندل Mendel عام ١٨٦٦ (ولكن نتائج ابحاثه لم تعرف جيداً الا فى عام ١٩٠٠) ، وبتقدم علم الوراثة والخلية Cytogenetics وضحت للعلماء النقاط الأساسية فى سلوك الكروموزومات والعمليات الوراثية اللازمة لفهم بعض عمليات التطور . ويمكن هنا تلخيص وتبسيط هذه النقاط فيما يلي :

(١) توجد الكروموزومات داخل انوية الخلايا وهى تحمل فى ترتيب خطى الجينات المسئولة عن تكوين الصفات المميزة للفرد .

(٢) **الانقسام الاختزالى** meiosis or reduction division **الذى يحدث فقط أثناء تكوين الجاميتات** gametes (اى البويضات ova أو الحيوانات المنوية spermatozoa) يفصل أزواج الكروموزومات المتماثلة ويختزل عددها الى النصف فى كل جاميتة .

(٣) عملية الاخصاب (وهي عملية الإتحاد الجزافي للبويضة والحيوان المنوي) . تؤدي إلى تكوين تشكيلات من الكروموزومات (وبالتالي من الجينات) من أب وام مختلفين ، وهذا يؤدي بالطبع الى انتاج أفراد لها اتحادات جينية مختلفة .

(٤) يحدث أحياناً ما يعرف بالطفرة وهي تغير فجائي في الصفات الموروثة يؤدي الى مواليد جديدة مختلفة عن الأبوين وذلك بسبب تحورات طارئة على الجينات .

ولقد كان عالم النبات الهولندي **ديفريز** De Vries (١٨٤٨ — ١٩٣٥) أول من سجل حدوث الطفرة ، فأثناء دراساته على نوع من زهرة الربيع يسمى oenothera اكتشف حدوث تغيرات مفاجئة ذات أهمية كبيرة في أحد الأجيال ، وسمى ديفريز هذه التغيرات المفاجئة والمتوارثة (أي تتوارثها الأجيال التالية) طفرات واعتقد أن بعض الأفراد التي حدثت فيها الطفرة هي أنواع جديدة تكونت بواسطة خطوة واحدة ، ولذلك آمن بأن التطور يحدث نتيجة للطفرات .

ومنذ عهد ديفريز حتى الآن لاحظ الباحثون حدوث الطفرات في عدد كبير من الحيوانات والنباتات في المعمل ولذلك لا يعتريهم أدنى شك في حدوثها باستمرار في الكائنات الحية في بيئتها الطبيعية . ولقد سجلوا حوالي الف طفرة في ذبابة الفاكهة دروسوفيلا فقط . ويوجد نوعان من الطفرات : طفرات صغيرة micromutations وطفرات كبيرة macromutations ، والطفرات الصغيرة هي الأكثر شيوعاً وتحدث في جين واحد فقط أما الطفرات الكبيرة فتحدث في مجموعة من الجينات وهي تؤدي الى تغيرات كبيرة ومفاجئة مثل الأصابع الزائدة في القطط والأرجل الصغيرة في الأغنام . ويعتقد معظم علماء البيولوجيا أن الأنواع المختلفة من الكائنات الحية نشأت بواسطة تجمع عديد من الطفرات الصغيرة وليس بواسطة طفرة كبيرة أو أكثر ، ولذلك فمن المشكوك فيه كثيراً أن نوعاً جديداً يتكون في جيل واحد وانما أقرب الى المنطق أن نقول ان عدة طفرات دقيقة للغاية (لدرجة أننا قد لا ندركها بالحس) تحدث ثم تتجمع بواسطة عملية الانتقاء الطبيعي حتى تتكون نوع جديد من الكائنات الحية ، ونلاحظ أن الطفرات تحدث جزافاً في الطبيعة وكذلك بواسطة العوامل المسببة للطفرات mutagenic agents (مثل المواد الكيميائية أو الاشعاعات ذات الطاقة الكبيرة) . ولا توجد أية علاقة بين الطفرات وبين احتياجات الكائنات الحية ، ولا يمكننا التنبؤ بحدوث الطفرات على الأقل في ضوء معلوماتنا الحالية ، وبعض الطفرات يكون مفيداً للكائن الحي والبعض الآخر يكون ضاراً وبعض منها يكون محايداً (أي ليس بضار وليس بنافع) .

والخلاصة هي أن الجينات تكون ثابتة وتتوارث في الأجيال القادمة حسب قواعد يمكن معرفتها مقدماً ولذلك فهي تميل لجعل أنواع الكائنات الحية ثابتة constant **، ولكن الجينات تستطيع أن تقوم بالطفرات ولذلك تتغير احدى الصفات في جيل ما** ، وهذا التغير تتوارثه الأجيال القادمة ، ولذلك نستطيع أن نقول ان الطفرات تكون قاعدة الاختلاف المتوارث ويمكن اعتبارها المادة الخام لعملية التطور .

وحقيقة التطور يمكن الاقتناع بها من فرع آخر من علوم البيولوجيا وهو استئناس الحيوانات والتربية الانتقائية domestication and selective breeding ، فمن المعروف جيداً أن الجنس البشري بدأ منذ آلاف السنين في استئناس الأنواع البرية وذلك لأجل رفاهيته ، وخلال هذه الآلاف من السنين تكونت أشكال مميزة من الحيوانات والنباتات تختلف اختلافاً واضحاً عن أسلافها

البرية . ومن الممكن فى بعض الأحيان تحديد النوع البرى الأصلى الذى انحدرت منه السلالات المختلفة المستأنسة . فمثلاً انحدرت السلالات العديدة من الدجاج المستأنس من دجاجة الغابة الشرقية oriental jungle fowl . وفى الواقع تكون الاختلافات بين أشكال السلالات الحديثة وبين أسلافها عظيمة للغاية خصوصاً لو وضعنا فى الاعتبار أن عملية الاستئناس قد حدثت فقط خلال آلاف قليلة نسبياً من السنين ، وبذلك نستطيع أن نقرر أن الجنس البشرى قد قام بعملية تطور بالمعنى الحقيقى تماماً . ولقد قام الانسان بهذا العمل بواسطة عمليات مستمرة للانتقاء الصناعى artificial selection مختاراً الأشكال التى تتصف بصفات مميزة مرغوبة من وجهة نظره ، وبذلك يمكن القول ان الانسان رتب لعملية « البقاء للأصلح » ، باختياره بعض الأشكال للبقاء على قيد الحياة survival والتناسل ورفضه لأشكال اخرى بها صفات لا يرغب الانسان فيها . ولقد اعتبر داروين التطور بواسطة عملية الانتقاء الصناعى هذه مناظراً analagous تماماً للتطور فى الطبيعة ، وفى رأيي أن داروين كان على صواب فى هذه النقطة .

ولكننا يجب أن نلاحظ انه فى الطبيعة لا يحدث تزاوج ناجح بين نوعين مختلفين الا فى أحوال نادرة جداً . اما « الأنواع » التى تكونت بواسطة الانتقاء الصناعي للانسان فانها قابلة للتهجين interfertile أى للتزاوج بين بعضها البعض ، وبمعنى آخر بالرغم من الاختلافات الواضحة بين نوعين من الدجاج أو نوعين من الكلاب فانه يمكنها التزاوج فيما بينها لتنتج ذرية مخصبة fertile offspring . وفى الحقيقة هذا هو السبب فى تسمية هذه الأشكال من الحيوانات المستأنسة بسلالات breeds أو أصناف varieties ولا نسميها أنواعاً species مختلفة ، هذا بالرغم من أن الاختلافات بينها قد تكون كبيرة لدرجة أن هذه الأشكال لو كانت قد اكتشفت فى الطبيعة لكنا اعتبرناها أنواعاً مختلفة . بل قد تكون هذه الاختلافات اكبر من الاختلافات الموجودة بين نوعين مختلفين (وليقارن القارىء بين السلالات المختلفة من الدجاج أو الكلاب أو الحمام) . ويجب علينا أن نأخذ فى الاعتبار أن أحد مقاييس الانسان للاحتفاظ بالسلالات هو الاخصاب وربما كانت القابلية للتهجين نتيجة لهذا الانتقاء الصناعى . وفى بعض أنواع السلالات المستأنسة تبدأ فى الظهور علامات عدم الاخصاب بين سلالتين مختلفتين ، فمثلاً لا يمكن اجراء تزاوج بين نوع صغير جداً من الكلاب (كالكلب اللولو) ونوع كبير منها (كالكلب الوولف أو البولدوج) ، وبعد مئات عديدة من الأجيال ربما يصبح هذا التعارض عظيماً لدرجة أن يتكون حاجز وراثي بارز بين بعض أصناف الكلاب ، ولو حدث ذلك فى المستقبل فان الانسان يكون قد انتج نوعاً species جديداً ، أى أحدث تطوراً بمعرفته وتحت ارشاده . (وفى رأى الكاتب الشخصى أن هذا لو حدث فسيكون بارادة الله سبحانه وتعالى) .

وخلاصة القول فان تكوين أصناف جديدة من الكائنات الحية بواسطة عملية الاستئناس والتربية الانتقائية يوضح نوع وحجم التغير الذى يمكن أن يحدث فى الطبيعة فى صفات الحيوانات والنباتات بمرور الزمن كان هذا « التطور » قد حدث بمعرفة الانسان فى وقت قصير للغاية نسبياً (بضعة آلاف من السنين) فعلينا أن نؤمن بان تغيرات أكثر تاثيراً يجب أن تكون قد حدثت فى جميع الكائنات الحية خلال فترة طويلة للغاية من الزمن منذ نشاة الحياة فوق سطح الأرض (من ١٠٠٠ مليون الى ٢٠٠٠ مليون سنة) .

●●●

ثالثا : نظريات التطور :

سنتناول هنا باختصار وبتبسيط أهــم النظريات التى تشرح العوامل التى أدت الــى حدوث التطور . واجدرها بالذكر نظرية لا مارك عن توارث الصفات المكتسبة Limarck's theory of the inheritance of acquired characteristics **ونظرية داروين عن الانتقاء الطبيعي** Darwins theory of natural selection **والنظرية التركيبية الحديثة** Modern Synthetic theory .

واى نظرية شاملة للتطـور يجب أن تأخـذ فى الاعتبــار العوامــل الداخليــة internal factors والعوامــل الخارجيــة External factors. وتشمل العوامل الداخلية التوارث والاختلاف والتكاثـر والتكوين ؛ أما العوامل الخارجية فهى جميع الظروف البيئية التى تؤثر فى الأفراد والجماعات .

وتوجد أول مبادىء لفكرة التطور فى كتابات بعض فلاسفة الاغريق القدامى خصوصاً أرسطو الذى اعتقد بأن الكائنات الحية قد ارتقت مـن أنواع بسيطة الى أنواع معقدة يعتبر الانســان ذروتها. ولسوء الحظ اعاقت الكنيسة فى العصور الوسطى ولعدة قرون امكانية أى تفكير علمـى بخصوص هذا الموضوع . وفى القرن الميــلادى السابع عشر أصبحت فكرة التطور تدريجياً مثاراً للمناقشة ؛ ومن الرجال الذين كانت لديهم الجراة الكافية ليتكلموا ويكتبوا عن آرائهم أستطيع ان اذكر : من انجلترا **راى** Ray (١٦٢٧ ــ ١٧٠٥ م) **وهـــوك** Hooke (١٦٣٥ ــ ١٧٠٣) **وارازمس داروين** Erasmus Darwin (١٧٣١ ــ ١٠٨٢ م) ،وهو جد العالم الشهير تشارلز داروين) ، ومن فرنسا **دومابيه** de Maillet (١٦٤٥ ــ ١٧٣٨ م) **وبيفون** Buffon (١٧٠٧ ــ ١٧٨٨ م) . ولقـد اعتبر جميع هؤلاء المفكرين فكرة التطـــور خير تفسير لوجود الأنواع المختلفة من الكائنات الحية واكثرها احتمالاً ولكنهم لم ينجحوا فى تكوين اية نظرية يمكن للناس الاقتناع بها بسبب ضآلــة المعلومات التى استطاعوا جمعها لتأييد فكرتهم .

● ● ●

١ ــ نظرية لامارك عن توارث الصفات المكتسبة :

أ ــ نبذة تاريخية : وضع جين دى لامارك (١٧٤٤ ــ ١٨٢٩ م) أول نظرية عامة عن التطور ، ولقد كان لامارك عالماً فرنسياً فى البيولوجيا بدأحياته كباحث فى علم النبات ثم أصبح باحثاً فى علم الحيوان خصوصاً فى علم التشريح وعلــم التقسيم . وفى عام ١٨٠١ وضع فكرة عامــة لنظريته ثم وصفها بالتفصيل عـــام ١٨٠٩ م فى كتابـــه « **فلســـفة علـــم الحيـــوان** » Philosophie zoologique ودافع لامارك عن نظريته بقوة حتى مماته وبسببها قـــاسى الكثير ونبذ من المجتمع ، ولم يستطع أن يقنع العلماء المعاصرين له ليس فقط لأن الشعور العام فى عصره كان ضد التطور وانما أيضاً بسبب عدم قابلية بعض أفكاره للتصديق . ولقد تأثر لامارك ببعض آراء العالم الفرنسي بيفون buffon ، وأهم مـن هاجم نظرية لامارك هو العالم الفرنسى كوڤييه cuvier (١٧٦٩ ــ ١٨٣٢ م) أبرز علماء علــم الحيوان فى ذلك العصر وكان يعارض بشدة فكرة التطور .

ب ــ شرح النظرية : يمكن تلخيص نظرية لامارك من نفس كلماته كما يأتى : البيئة تؤثر فى شكل

الحيوانات وتركيب أعضائها ، والاستعمال المتكرر أو المستمر لأى عضو يزيد فى حجمه بينما يؤدى عدم الاستعمال الدائم له الى ضعفه وصغر حجمه حتى يختفى ، وجميع الصفات المكتسبة التى تتكون بتأثير البيئة اى بواسطة الاستعمال أو عدم الاستعمال تبقى بواسطة عملية التكاثر ، وبمعنى آخر جميع التحورات modifications التي تحدث خلال حياة الحيوان ستتوارث بواسطة ذريته ، ويحدث تجمع هذه التحورات البسيطة بمرور الزمن نوعاً آخر من الحيوانات . ولقد كان لامارك يعتقد أن الكائنات الحية وأجزاءها المختلفة تميل باستمرار للزيادة فى الحجم ، كما كان يؤمن بأن الحيوانات بطريقة ما تحدد وجهة سير تطورها .

وخلاصة القول : تعتمد نظرية لامارك أساسياً على الافتراض بأن الصفات المكتسبة تتوارث بواسطة الذرية وبذلك تكوّن تغيرات تطورية .

ويمكن توضيح نظرية لامارك بالاستشهاد ببعض الأمثلة التى ذكرها .

(١) افترض لامارك أن أسلاف الزرافة كانت رقبتها قصيرة ، ولكونها بدأت تتغذى على أوراق وأغصان الأشجار كان وجود عنق طويل مفيداً للبقاء على قيد الحياة ، وقد أدى مد الرقبة لزيادة طولها فى الجيل الواحد ولو زيادة طفيفة جداً ، ثم مرت هذه الصفة فى الذرية التى أصبحت رقابها أطول ، وبتوالى الآلاف العديدة من الأجيال وصلنا الى الطول الحالى لرقبة الزرافة .

(٢) **المثال الثانى** يختص بتكوين غشاء web بين الأصابع فى الطيور المائية كالبط والاوز والبجع ، فلقد افترض لامارك أن الطيور كانت أصلاً تعيش معيشة أرضية ، وحينما يبحث طائر أرضي عن طعامه فى الماء فانه سوف يمد أصابع رجليه ليضرب الماء أثناء حركته ، وقد أدى هذا الى شد مستمر للجلد عند قواعد الأصابع ، كما أن الحركات العضلية للرجلين شجعت على تدفق زائد للدم الى القدمين ، ونتيجة لهذا وبمرور الزمن خلال الآلاف العديدة من الأجيال كبر الجلد وكوّن غشاء الأصابع .

(٣) اكتسبت الحيوانات السريعة الجرى مثل الغزال سرعتها الفائقة هذه بواسطة جريها من الأعداء المفترسة ، ولقد اضطر كل جيل لأن يجهد نفسه الى الحد الأقصى ، ومر تأثير هذا التمرين من كل جيل الى الجيل الذى يعقبه ، وبذلك ازدادت السرعة جيلاً بعد جيل . وبنفس الطريقة يمكن تفسير سرعة الحيوانات المفترسة المطاردة لفريستها مثل الذئاب .

(٤) تنشط البيئة فى الحيوانات التى تعيش فى مناخ بارد نمواً غزيراً للشعر وتكوين كمية كبيرة من الدهن تحت الجلد لحمايتها من البرد ، وتنتقل هاتان الصفتان الى الأجيال المتعاقبة ، وبعد ملايين السنين نصل الى الهيئة التى نلاحظها فى الحيوانات التى تعيش فى القطب الشمالى .

(٥) كمثال لعدم الاستعمال ذكر لامارك حالة الثعابين التي فقدت اطرافها التى توجد فى بقية أنواع الزواحف ، فأثناء الزحف خلال الحشائش كان الحيوان يشد جسمه تكراراً ليمر خلال المسافات الضيقة الموجودة بين الحشائش ولذلك لم يستعمل أطرافه ونتيجة لذلك صغرت الأطراف وانتقلت هذه الصفة (ضمور الأطراف) الى الأجيال المتعاقبة وبعد عدة آلاف من الأجيال فقدت الثعابين أطرافها كلية .

جـ - نقد النظرية : لو ثبت أن تأثير الاستعمال وعدم الاستعمال والتأثير المباشر للبيئة

على الكائن الحى تتوارثه الأجيال حقيقة لما كان هناك نقد هام لنظرية لامارك ، ولكن بالعكس فقد فشلت التجارب العديدة التي قام بها الباحثون في تأييد النظرية بل أكدت أن الصفات التي يكتسبها الفرد أثناء حياته لا تتوارث . فلقد أثبتت التجارب العديدة أن ابادة الأجزاء (مثل بتر ذيول الفئران أو أية حيوانات اخرى خلال أجيال عديدة) وكذلك تنشيطها stimulation تعطى نتائج سلبية ، ونفس النتيجة نحصل عليها بخصوص تغيير البيئة فالحيوان قد تتكون به صفات جديدة ولكن عندما نعيده الى بيئته الأصلية لا تبقى هذه التغيرات . وتزداد عضلات اللاعب الرياضي فى القوة والحجم بالاستعمال المستمر ولكنها تتقلص اذا ما انقطع اللاعب عن التمرين والأطفال لا تتوارث هذه الصفة المكتسبة عن أبيها وعملية الختان أو الطهارة تحدث للأطفال اليهود منذ آلاف السنين ولكنها لم تؤد الى أى تغيير فى اليهود . ويمكن ذكر عديد من الأمثلة ولكنها جميعاً تؤدى الى نفس الخلاصة **وهى أن الصفات المكتسبة لا تتوارث .**

وكون أن الصفات المكتسبة لا تتوارث ليس مثيراً للدهشة لأن الكائن الجديد يتكون من الخلايا الجرثومية (التناسلية) germ cells **لأبيه وامه وليس من خلاياهما الجسدية** Romatic cells . والخلايا الجرثومية فى معظم الحالات تدخر فى طور مبكر من النمو ولا تتعرض لأى تأثير من الخلايا الجسدية أو من البيئة . ولقد أثبت هذه الحقيقة العالمان **كاسل** Castle **وفيليبس** Phillips اللذان استبدلا مبيضى ovaries خنزير غينى (الذى يسمى فى مصر بالأرنب الرومى) لونه أبيض بمبيضين من انثى لونها أسود ، ثم قاما بتزاوج هذا الخنزير الغينى الأبيض مرتين مع ذكر أسود ، فكانت جميع الأفراد المنتجة سوداء اللون ومتماثلة الصفات homozygous . وهناك توضيح مألوف : ابن الحداد يتوارث ذراعيه ليس من ذراعى أبيه وانما من الخلايا الجرثومية لأبيه وامه .

وبذلك أستطيع أن أقول ان لب نظرية لامارك خاطىء تماماً ، ولا يوجد فى وقتنا الحالى أنصار لهذه النظرية سوى عدد قليل جداً من العلماء أبرزهم العالم الانجليزى جراهام كانون Graham canon ، وحتى هؤلاء غيروا كثيراً من تعاليمهم لتتمشى مع العلم الحديث وسموها **اللاماركية الحديثة** Neo-Lamarckism . وفى الاتحاد السوفيتى فقط ــ تحت قيادة العالم **ليسنكو** lysenko ــ تلاقى نظرية لامارك التأييد والاستحسان ولكن يبدو أن سبب ذلك عقائدى ideological اكثر منه علميا . وعلى أية حال فان نشر نظرية لامارك ركز الاهتمام على موضوع التطور .

● ● ●

(٢) نظرية داروين عن الانتقاء الطبيعي :

أ ــ **نبذة تاريخية** : كان تشارلز داروين (١٨٠٩ ــ ١٨٨٢ م) عالما انجليزيا فى البيولوجيا ذا بصيرة واسعة متقدة ، ولقد بدأ دراسته الجامعية بدراسة الطب لكنه لم يكملها لأنه لم يكن يرغب فى أن يصبح طبيباً فتركها ليدرس اللاهوت ، ولكن مهنة القسيس لم ترق لميوله لأنه كان يميل لدراسة التاريخ الطبيعي . وقد بدأ حياته العملية فوق السفينة ((**بيجل**)) Beagle فى رحلة لمدة خمس سنوات حول العالم . ولقد أعطته هذه الرحلة فرصة لدراسة النباتات والحيوانات فى

الأماكن المختلفةمن العالم ، ولما عاد الى انجلترا عام١٨٣٦ نشر أبحاثاً قيمة عن بعض انواع الحيوانات مثل الحواجز المرجانيــة coral reefs وحفريات الثدييات ، وبدأ يكتب ملاحظاته عن أصل الأنواع عام ١٨٣٧. وفى عام ١٨٤٤ كتب ملخصاً لنظريته،ثم استمر فى جمع المعلومات واخيراً فى عام ١٨٥٩ طبع نظريته فى كتاب ســماه : ((**تطور الأنــواع بواسطة الانتقاء الطبيعي**)) On the Origin of species by means of natural selection ولقد كان هذا أهم كتاب فى القرن التاسع عشر وبه بدأ الفكر الانسانى وعلم البيولوجيا مرحلةجديدة ، ومعظم كتب داروين التالية قــدمت تفصيلات أكثر ووجهات نظر كان قد لخصها فىكتابه ، بل كان بعضها مكملاً لنظريته . ولذلك يستحق داروين شهرته لأن آراءه هى التى أثمرت قبول العلماء والفلاسفة لتعاليم التطور .

ب ـ شرح النظرية : بنى داروين نظريتــهعلى ثلاث حقائق هامة يمكن ملاحظتها فى الطبيعة واستنتاجين استنبطهما من هذه الحقائق .

الحقيقة الاولى هى ميل tendency جميــعالكائنات الحية للازدياد فى العدد بنسبة هائلــة للغاية ، ويرجع ميل الكائنات الى الزيادة لحقيقةان الأطوار المبكرة من الذرية تكون دائماً أكثر بكثير من آبائها سواء أكان التكاثر جنسياً sexual **أمغير جنسى** asexual . واسراف **الطبيعةبخصوص** التكاثر حقيقة معروفة جيداً ، فمثلاً السمكــةالواحدة من السالمون salamon تنتج حوالى ٢٨ مليون بيضة كل موسم ، وتبيض بعض أنواعالمحار oysters حوالى ١١٤ مليون بيضة دفعــة واحدة ، وتكون بعــض انواع دودة الأسكارس ascaris حوالى ٧٠٫٠٠٠ بيضة كل ٢٤ ساعة . وبالطبع كون كل هذه الأعداد الضخمة من البيضتفقس وتكون أفرداً تبقى على قيد الحياة حتى تتكاثر بنفس الأعداد شيء لا يمكن تصوره اطلاقاً. فمثلاً حسب العــالم الأمريكى **دودسن** Dodson نتائج **نجوم البحر** Starfishes الموجودة فى جزءصغير من الشاطىء الباسيفيكى شــمال ســان فرانسسكو على افتراض أن نسبة بقاء الذريــةمنها على قيد الحياة هى ١٠٠٪ فوجد أن عددها بعد حوالي ١٥ جيلاً فقط (اى بعد حوالى ٣٠سنة) سيزيد عن عدد الالكترونات electrons الموجودة بالكون (١٠ ٧٩) . وذبابــة الفاكهــةدروسوفيلا تتم دورة حياتها فى فترة تتراوح بين ١٢ الى ١٤ يوماً وكل أنثى تضع حوالى ٢٠٠بيضة فلو فرضنا أن جميع البيض الذى باضته ذبابة واحدة فقس وأن جميع الذريــة عاشتوتكاثرت فوصل عدد الذباب خلال ٤٥ يوماً الى حوالى ٢٠٠ مليون فبعد سنة واحدة سيغطىالذباب سطح الكرة الأرضية . والحيوان الأولى براميسيوم Paramecium (الذى يبلغ طوله ١/٤مم ويتكاثر بالانقسام الثنائى) ينقسم حوالى ٦٠٠ مرة فى السنة ، فلو أن جميع الأفراد التى تكونتمن حيوان واحد بقيت على قيد الحياة واستمرت فى الانقسام فسيزيد مجموع أحجامها بعد بضعةشهور عن حجم الأرض . وينطبق نفس الكلام على الحيوانات التى تتكاثر ببطء شديد : فالفيل الذىيعتبر من أبطأ الحيوانات تكاثراً يعيش وحالى مائة سنة ولكنه يتناسل فقط عندما يبلغ عمرهحوالى ٣٠ سنة حتى يبلغ عمره ٩٠ سنة ، وخلال هذه الفترة تلد الانثى مالا يقل عن ستة مواليد،ولقد حسب داروين عدد الفيلة الناتجة عن زوج واحد منها لو أن جميع الذرية عاشت واستمرتفى التناسل بنفس السرعة فوجد أن عددها يصل بعد ٧٥٠ سنة فقط الى أكثر من ١٩ مليوناً .

والحقيقة الثانية التى لاحظــها داروين مــنالطبيعة هي انه بالرغم من هــذا الميل للزيــادة المتدرجة **فان عدد كل نوع من الحيوانات يظلفى الحقيقة ثابتاً تقريباً** ، والسبب فى ذلك يرجع

الى أن عدداً كبيراً من الأفراد تهلك بواسطة الأعداء أو الأمراض أو التنافس أو المناخ .. الخ ، (ولكن يجب أن يلاحظ القارىء أن ثبات عدد أفراد كل نوع ليس صحيحاً تماماً بالدرجة التى تصورها داروين . فعدد بعض أنواع الحيوانات البرية قد يختلف من سنة الى اخرى ولكنه بالطبع لا يصل الى الأعداد المحسوبة من سرعة تكاثرها) .

ومن هاتين الحقيقتين استنتج داروين استنتاجه الأول : « **التنازع على البقاء** Struggle for Existence » . فلما كان عدد الصغار التى تتكون أكثر بكثير من التى تستطيع أن تظل على قيد الحياة فيجب أن تكون هناك منافسة فى سبيل البقاء ، وبمعنى آخر حيث أنه توجد حدود فى كمية الطعام والمأوى وأماكن التكاثر فان الأفراد تتنافس مع بعضها البعض لأجل هذه الاحتياجات ، ولقد اعتقد داروين بأن التنازع فى سبيل البقاء يكون على أشده بين أفراد النوع الواحد لأنها تتنافس على نفس احتياجات الحياة ، ويجب على القارىء أن يلاحظ أن التنازع على البقاء لا يكون دائماً معركة يمكن مشاهدتها مثل أرنب يحاول أن يهرب من ثعلب ولكنها عملية مستمرة فى الطبيعة وتتضمن عدة عوامل كل منها يؤدى الى هلاك بعض الأفراد ، ويحدث هذا التنازع فى أى طور من تاريخ حياة الكائن الحى من طور البيضة التى قد تفشل فى أن يحدث لها اخصاب من حيوان منوى ، وكذا خلال تكوين الجنين embryo وأثناء الأطوار اليرقية larval stages ثم أيضاً خلال الطور اليافع adult . وقد يأخذ الصراع أشكالاً متعددة مثل صراع الأفراد للتغلب على ظروف بيئية غير ملائمة كالجفاف أو البرد الى الهروب من الحيوانات المفترسة ، أو الصراع للحصول على كمية كافية من طعام محدود يتنافس عليه متنافسون عديدون ، ولذلك يجب أن يضع القارىء فى اعتباره أن **داروين استعمل كلمة تنازع بمعنى مجازى** . **ففى معظم الحالات لا يوجد تنازع بمعنى قتال حقيقى** . فمثلاً مجازياً يمكن القول بأن الأشجار الموجودة فى غابة حينما تتنافس للحصول على المواد الغذائية الموجودة بالتربة أو للحصول على ضوء فانها تتنازع فى سبيل الحياة . ويعتبر الفرد ناجحاً فى النزاع اذا ظل على قيد الحياة حتى تحدث له عملية التكاثر ولو مرة واحدة . ومما هو جدير بالذكر أن داروين تأثر بمقال **مالتوس** Malthus (١٧٩٨م) عن عدد السكان الذى وضّح فيه أنه يتزايد بنسبة كبيرة حتى توقف هذه الزيادة بواسطة كمية الغذاء المحدودة . ولقد حاول مالتوس أن يبرهن أنه لما كان الجنس البشرى يتكاثر بسرعة تزيد كثيراً عن كمية الطعام فيجب أن تحدث عمليات وقف لهذه الزيادة بواسطة الحروب والأوبئة والمجاعات .

أما الحقيقة الثالثة التى لاحظها داروين فهى الاختلاف Variation ، فأفراد كل نوع من الحيوانات والنباتات تختلف عن بعضها البعض اختلافاً يمكن ادراكه ، ولقد اعتبر هذا الاختلاف بأنه صفة متأصلة للبروتوبلازم (المادة الحية) لأنه وجده فى جميع مجموعات الكائنات الحية ، ففى الحيوانات التى تتكاثر جنسياً لا يوجد فردان من نوع ما متشابهان تماماً باستثناء التوائم المتماثلة ، وأفراد كل نوع تختلف عن بعضها البعض فى الحجم والنسب والتركيبات الخارجية والداخلية والفسيولوجيا والعادات . ولم تكن قوانين الوراثة معروفة فى عصر داروين ولذلك لم يستطع أحياناً أن يفرق بين الاختلافات المتوارثة heritable (وهى المهمة فى عملية التطور) وغير المتوارثة (وهذه تتكوّن نتيجة لاختلاف الطعام أو درجة الحرارة أو العوامل البيئية الاخرى) . ولقد لاحظ داروين أن الاختلاف يكون أوضح فى الأنواع المستأنسة من الحيوانات والنباتات

عنه فى الأنواع البرية ، كما آمن بأن جميع السلالات المستأنسة من نوع ما (التى أنتجها الانسان) انحدرت فى معظم الحالات من نوع سلفى ancestral واحد ، وهذا ثبتت صحته فيما بعد . وبعد أن وضح داروين التنوع الكبير بين السلالات المستأنسة التى أنتجها الانسان بواسطة الانتقاء الصناعى للاختلافات الصغيرة افترض أن الاختلافات المتوارثة البسيطة فى الأنواع البرية كانت مواد العمليات التطورية فى الطبيعة . وبمعنى آخر ، يمدنا الاختلاف بين أفراد النوع الواحد بالمادة الخام التى بواسطتها يحدث التطور وبدونها لن يحدث أبداً ، وأحياناً يظهر على مجموعة بأكملها من الأفراد اسلوب محدد من الاختلاف يميزه عن بقية أفراد النوع ، ويمكن تسمية أفراد هذه المجموعة **تحتنوع** subspecies **أو صنف** variety . ولقد اعتبر داروين هذا التحتنوع بأنه نوع أولى أو ابتدائى أى نوع فى مرحلة التكوين . ويجب على القارىء أن يلاحظ أن الاختلافات لا تفرض بواسطة عمل البيئة أو بواسطة الكائن الحى نفسه وانما تظهر تلقائياً وفى جميع الاتجاهات ، وبالصدفة يكون بعض هذه الاختلافات مفيداً فى عملية التنازع على البقاء ، فمثلاً أى اختلاف يزيد من سرعة حيوان ذى حافر Ungulate سيساعده فى الهروب من الحيوانات المفترسة . والاختلاف الذى يزيد حساسية الحس سيساعد الحيوان المفترس فى البحث عن فريسته ، وأى اختلاف يؤدى الى اختزال فقدان الماء سيساند النبات الصحراوى . وبالعكس فان بعض الاختلافات يكون ضاراً بالفرد والبعض الآخر يكون محايداً تماماً أى لا يمنح الفرد أية أفضلية أو أى ضرر فى عملية التنازع فى سبيل البقاء .

ـ **ومن الاستنتاج الأول والحقيقة الثالثة استنتج داروين استنتاجه الثانى (والأخير) وهو الانتقاء الطبيعى** natural selection . **فحيث أنه** يوجد تنازع على البقاء بين الأفراد ولما كانت هذه الأفراد غير متشابهة تماماً فستكون بعض الاختلافات مفيدة فى الصراع وبعضها غير ملائمة . ونتيجة لهذا ستبقى على قيد الحياة نسبة أعلى من الأفراد التى توجد بها اختلافات ملائمة بينما ستموت أو تفشل فى التكاثر نسبة أعلى من الأفراد التى بها اختلافات غير ملائمة . ولما كان أكثر الأفراد ملاءمة هى التى سوف تبقى على قيد الحياة استعمل داروين التعبير التالى : « **البقاء للأصلح** Survival of the fittest » وبذلك يكون للتنازع على البقاء تأثير انتقائى فى ازالة الأفراد غير اللائقين والاحتفاظ بالأفراد اللائقين . ولما كان جزء كبير من الاختلاف ينتقل الى الأجيال القادمة بواسطة الوراثة فان تأثير البقاء التفاوتى differential سيتراكم من جيل الى جيل . وبعبارة اخرى ، لما كانت الأفراد الأصلح فقط هى التى سوف تبقى على قيد الحياة فانها سوف تخلد الصفات التى جعلتها أكثر ملاءمة وبذلك تمررها الذريتها . وبذلك نستطيع أن نقول ان الانتقاء الطبيعى يعمل باستمرار على المحافظة على ضبط الكائنات الحية لبيئتها الخارجية وطريقة حياتها .

ولقد قال داروين لو أن جزئين من مجموعة أفراد نوع ما من الكائنات الحية قابلا ظروفاً معيشية مختلفة فسوف يميلان للانحراف عن بعضهما البعض ، وبمرور الزمن فانهما سوف ينفصلان عن بعضهما البعض أولاً بواسطة فروق طفيفة كصنفين varities (أو تحتنوعين subspecies) ثم فيما بعد حينما ينعزلان عن بعضهما البعض كنوعين لا يمكن أن يحدث بينهما تزاوج . واستمرار هذا الانحراف سيؤدى بمرور الزمن الى تكوين أنواع اخرى وبالتالى الى فروق أكبر على مستوى الجنس genus ثم العائلة family ثم الفصيلة order ... الخ . وبهذه الطريقة تصور

داروين فى كتابه عن **أصل الأنواع** كيـف تكونت الأنواع الهائلة والأقسام الأكبر (الجنس ثم العائلة ... الخ) من الكائنات الحية أثناء مرور مئات الملايين من السنين .

ومما هو جدير بالذكر أن عالماً انجليزياً آخر هو والاس Wallace **(١٨٢٣ - ١٩١٣ م) قد توصل مستقلاً الى مبادىء نظرية الانتقاء الطبيعى فى عام ١٨٥٨ أثناء أبحاثه على مجموعة حيوانات ونباتات جزر الملايو . ولقد أرسل والاس مقالته عن الموضوع الى داروين** بينما كان الأخير يستعد لنشر نظريته . وفى اجتماع للجمعية العلميـة بلندن قرئت مقالة والاس مع ملخص لنظرية داروين ، ولذلك يسمى بعض المؤلفين نظرية الانتقاء الطبيعى **((نظرية داروين - والاس))** .

• • •

(٣) النظرية التركيبية الحديثة :

يؤمن معظم علماء البيولوجيا بأن نظرية الانتقاء الطبيعى لداروين هى أفضل تفسير عام للتطور . فلقد استطاعت هذه النظرية الوقوف أمام اختبار الزمن ولكنها بالطبع يجب أن تفسر فى ضوء الاكتشافات الحديثة فى الفروع المختلفة من البيولوجيا خصوصاً علم الخلية وعلم الوراثة . **ولفترة من الزمن عرف هذا التفسير الحديث المبنى على المعلومات الحديثة بالداروينية الجديدة** Neo-Darwinism **. وتعتمد الداروينية الجديدة على مفاهيم الطفرة والاختلاف ومجموعة الأفراد** population **والتوارث** inheritance **والعزلة** isolation **والنوع** species ، وكل هذه الموضوعات كانت غامضة فى عصر داروين . ولقد استعمل اسم الداروينية الجديدة لأول مرة لآراء العالم الألمانى **فايزمان** Weismann (الذى نشر من عام ١٨٦٨ الى عام ١٨٧٦ م مجموعة من الأبحاث عن توارث الاختلاف) ، ثم اقترح بعض العلماء خصوصاً العالم الأمريكى **سيمبسون** Simpson (عام ١٩٤٩ و ١٩٦٠ م) عدم استعمال هذه التسمية لتجنب الارتباك . وعموماً استبدل باسم الداروينية الجديدة فى السنوات الأخيرة اسم **النظرية التركيبية الحديثة** .

والنظرية التركيبية الحديثة للتطور ليست من عمل عالم واحد ، كما أنها لم تنشأ فى صورة كاملة وانما تطورت ببطء خلال الأربعين عاماً الأخيرة وما زالت حتى الآن فى اطراد . ولقد اشترك فى وضعها - مستقلين - علماء كثيرون فى علم البيولوجيا فى التخصصات المختلفة . وفى الواقع كشفت كل فروع البيولوجيا تقريباً (الوراثة والبيولوجيا الاحصائية biometry والحفريات والفسيولوجيا المقارنة والتشريح المقارن والبيئة ecology والأجنة والتقسيم ، خصوصاً الفروع الثلاثة الاولى) عن معلومات مفيدة فى تكوين صيغة النظرية التركيبية الحديثة ، وشرح هذه النظرية طويل (فمثلاً شرحها حديثاً العالم الانجليزى هكسلى فى كتاب معقد بلغ عدد صفحاته اكثر من ٥٠٠ صفحة) ، **ولكنى أستطيع أن ألخصها وأبسطها للقارىء بذكر النقاط العشر التالية :**

١ - النظرية - فى أبسط صورها - يمكن تعريفها بأنها تبديل alteration تدريجى ومتضاعف فى مجال التغيير variation فى التركيب structure والوظيفة والعادات خلال الأجيال المتعاقبة للكائنات الحية .

٢ ـ ينتج التغيير من التغيرات فى الجينات او الكروموزومات أى من الطفرات ، واى تغيير يرجع الى التغيرات فى البيئة أثناء حياة الفرد لا تأثير له على الجينات ولذلك لا يكون له اية اهمية فى التطور اطلاقاً . ولقد نشأت الأنواع من تراكم عدد كبير جداً من الطفرات الصغيرة لا من طفرة كبيرة واحدة أو اكثر ، وتبعاً لذلك فانه من المشكوك فيه أن يظهر نوع جديد فى جيل واحد ولكن تحدث عدة طفرات بالغة الصغر (قد لا يمكن الاحساس بها) ثم تتجمع بواسطة عملية الانتقاء الطبيعي حتى يظهر نوع جديد . ويمكننا أن نقول ان الطفرات تكون الأساس الذى يعمل به الانتقاء الطبيعي ، أى أن كلاً من الطفرات والانتقاء الطبيعي أساس لعملية التطور .

٣ ـ يعزز أو يشجع الانتقاء الطبيعي الصفات المفضلة ويطرد الصفات غير المرغوب فيها ، وفى الواقع احتفظ العلماء حتى الآن بآراء داروين بخصوص الدور الذي يلعبه الانتقاء الطبيعي فى التطور ولكنهم زادوا عليها نتيجة للمعلومات الحديثة التى حصلوا عليها .

٤ ـ الانعزال الجغرافي geographic isolation هو انعزال قطاع صغير نسبياً من مجموعة افراد نوع ما بواسطة حادثة ما ـ كوقوع زلزال أو انفصال قطعة من قارة مكونة جزيرة ـ عن بقية المجموعة وبالضرورة يحدث بين أفراد هذا القطاع تزواج . أما الانعزال الوراثي genetic isolation فهو حينما لا يمكن حدوث تزواج بين بعض مجموعات النوع الواحد لسبب أو لآخر . وهذان النوعان من الانعزال هامان جداً لنشوء أصناف جديدة وفى آخر الأمر ظهور أنواع جديدة .

٥ ـ أحياناً يحدث نضوج جنسي sexual maturity أثناء الطور اليرقى larval stage أو حينما يكون الحيوان ما زال صغيراً ، وتحدث هذه الظاهرة الغريبة التى تسمى Neotony فى بعض الحشرات وانواع قليلة من السلمندر Salamander (وهي برمائيات لها ذيول) : ويعتقد بعض العلماء أن لهذه الظاهرة دوراً هاماً فى التطور اذ يمكن أن تفسر الخطوات العظيمة فيه والتى تسمى الطفرات الكبيرة ، ولما كان الانسان اليافع يشبه القرد الصغير السن اكثر من شبهه للقرد اليافع فى نواح كثيرة (المخ الكبير نسبياً وشكل الأسنان وتسطح flatness الوجه وعدم وجود الشعر والزاوية بين الراس الجذع وخطوط الاتصال بين عظام الجمجمة) فلقد اعتقد العالم الالمانى **بولك** Bolk عام ١٩٢٦ أن الانسان وقد يكون احد الرئيسيات (أرقى قسم من الثدييات) حدثت له هذه الظاهرة . (ولكن هذا المقال يعارض هذا الرأى بشدة) .

٦ ـ لا يحدث التطور بنفس السرعة فى الأنواع المختلفة من الكائنات الحية ، فمثلاً ظلت السلاحف بدون تغيير يذكر لمدة تقدر بحوالي ١٧٥ مليون سنة بينما نشأت ثم انقرضت عدة انواع من الجنس البشرى فى أقل من ½ مليون سنة .

٧ ـ يحدث التطور فى بعض الأزمنة بسرعة اكبر من حدوثه فى أزمنة اخرى ، وفى وقتنا الحاضر يوصف التطور بأنه سريع لظهور انواع كثيرة وانقراض انواع اخرى متعددة .

٨ ـ عموماً يكون التطور سريعاً حينما يتكون نوع جديد ولكنه يبطيء حينما تتأسس المجموعة وتتكيف مع البيئة التى تعيش فيها .

٩ ـ لاتتطور الأنواع الجديدة من الأنواع الأكثر تقدماً والمتخصصة وانما تتطور من الأنواع البسيطة نسبياً وغير المتخصصة . فمثلاً تطورت الثدييات من مجموعة من الزواحف الصغيرة الحجم نسبياً وغير المتخصصة ولم تنشأ من الزواحف الكبيرة الحجم والمتخصصة كالدينوصورات Dinosaurs .

١٠ ـ لا يكون التطور دائماً من كائنات اكثر تعقيداً اذ توجد بعض الأمثلة لتطور ارتدادي regressive . فمثلاً انحدرت معظم الطفيليات مثل الاسكارس والبلهارسيا من أسلاف كانت تعيش معيشة حرة واعضاؤها اكثر تعقيداً ، والثعابين تطورت من سحالى لها أطراف ، والحيتان (التى لا يوجد بها أطراف خلفية) نشأت من ثدييات بها زوجان من الأطراف ومعظم الحشرات غير المجنحة انحدرت من حشرات مجنحة . وترجع هذه الحالات الى انه لو كانت هناك ميزة لنوع ما فى أن يكون له عضو أبسط او ان يعيش بغير عضو معين على الاطلاق ، فان أى طفرات تحدث وتؤدى الى هذه الحالة سوف تتراكم بواسطة عملية الانتقاء الطبيعى .

● ● ●

وفى نهاية هذا المقال أود أن أؤكد للقارىء للمرة الثانية أن نظرية التطور لا تشكك فى الايمان بالله عز وجل شريطة أن نقتنع بأن جميع هذه العمليات التطورية لم تحدث جزافاً وانما بارادة الله سبحانه وتعالى ، وقد يرى البعض ـ على خلاف الحقيقة تماماً ـ أن نظرية التطور تحتوى على آراء مادية ومناهضة للدين ، ولكن رأيي الشخصي هو أن أى عاقل لا يستطيع أن يجد فيها أى اعتراض حقيقى يوجه اليها من وجهة نظر الدين ، بل ان التطور يوضح القدرة الشاملة والرائعة للخالق سبحانه وتعالى . ولقد ذكر بعض الكتاب العرب أن القرآن الكريم يحتوى على آيات كريمة تؤيد حدوث التطور . والله أعلم .

★ ★ ★

أهـم المراجـع

1. Carter : **Animal Evolution.**

2. Canon : **The Evolution of Living Things.**

3. Darwin : **The Origin of Species by Means of Natural Selection.**

4. Dodson : **Evolution, Process** and **Product.**

5. Huxley : **Evolution, the Modern Synthesis.**

6. Lamarck : **Philosophie Zoologique.**

7. Simpson : **The Meaning of Evolution.**

★ ★ ★

فتح الله خليف

فكرة الخلق عند المتكلمين والفلاسفة المسلمين

فكرة الخلق من أهم الأفكار التى تضع حدا فاصلا بين من نسميهم بفلاسفة الاسلام من جهة وبين المتكلمين من جهة اخرى . أما المتكلمون فالاجماع منعقد بينهم على أن الله خلق العالم ، وأن العالم محدث ومخلوق ، أحدثه البارى وأبدعه ، وكان الله ولم يكن معه شيء ثم خلق العالم بعد أن لم يكن (١) وفكرة الخلق من العدم او الخلق المسبوق بالعدم Creation ex nihilo فكرة دينية أكدتها الاديان السماوية جميعا ووجدت فيها حلا لمشكلة بداية العالم .

ويتم الخلق بأيسر قول محتمل ، بكلمة واحدة من الله ــ بقوله تعالى « كن » ، « انما قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون » (٢) . وبهذا الأمر التكوينى يكون كل شيء من الله من أمر ونهى ، ووعد ووعيد ، واخبار عن كائن وعما يكون ، على اختلاف أحوال الكائنات بأوقاتها وأمكنتها ــ وفقا لعلمه وارادته (٣) . فالتكوين أو الخلق هو فعل الله البكر « فى البدء خلق الله

---

(١) الشهرستانى ، نهاية الاقدام فى علم الكلام ص ٥ .

(٢) سورة النحل ١٦ آية ٤٠ .

(٣) الماتريدى ، كتاب التوحيد ، ص ٤٩ .

السماوات والأرض » (٤) ، وصفته الفعلية التي لا يشاركه فيها أحد «هل من خالق غير الله »(٥). لكن صفات الفعل ـ وعلى رأسها صفة التكوين ـ من أهم المسائل التى اشتد حولها النزاع (٦) ليس فقط بين نفاة الصفات الزائدة من المتكلمين (٧) وبين المثبتين لها بل بين المثبتين أنفسهم بعضهم مع بعض . وليس أدل على ذلك من هذا الخلاف الذى يثور بين مدرستى أهل السنة والجماعة من الأشاعرة والماتريدية حول هذه المسألة . فكل من المدرستين من المثبتين للصفات الزائدة على الذات . فالله عندهم عالم بعلم أو عالم وله علم (٨) ، وعلمه معنى قديم قائم بذاته زائد على ذاته ، ليس هو ذاته ولا غيرها ، (٩) وكذلك الحال فى قدرته وارادته وحياته وسمعه وبصره وكلامه. وجميع المثبتين للصفات الزائدة متفقون على هذه الصفات السبع التى يسمونها بصفات الذات او صفات المعانى، ولكنهم مختلفون على اثبات صفات اخرى زائدة (١٠) من بينها صفة التكوين التى ينفرد علماء ما وراء النهر من الماتريدية باثباتها صفة حقيقية قديمة قائمة بذات الله زائدة على ذاته ، وذلك رغم أنهم لا يعتبرونها صفة من صفات الذات بل هى عندهم صفة من صفات الفعل (١١). والتكوين والتخليق والخلق والايجاد والانشاء والابداع والاحداث والاختراع أسماء مترادفة يُراد بها معنى واحد فى رأيهم وهو اخـــراج المعدوم من العدم الى الوجود (١٢) . اما الأشاعرة فيعتبرون التكوين صفة اضافية حادثة ومتجددة بتجدد الأفعال شأنها فى ذلك شأن كل صفات الفعل (١٣) .

هذا هو الفارق الأساسي بين مدرستى أهل السنة والجماعة فى صفة التكوين وجميـــع الاختلافات الاخرى بينهم تتفرع عن هذا الخلاف الأساسى وتترتب عليه . فيفرق الماتريدية بين

---

(٤) سفر التكوين ، الاصحاح الاول .

(٥) سورة فاطر ٣٥ آية ٢ .

(٦) انظر الايجي ، كتاب المواقف ، ج ٢ ص ٣٦٤ ،عمر النسفى ، العقائد النسفية ص ٨٠ ، ٨٧ ؛ ابو المعين النسفى ، تبصرة الادلة ، مخطوطة دار الكتب المصرية رقم٤٢ ب ع ٢٢٨٧ ؛ الصابوني ، البداية من الكفاية فى الهداية فى اصول الدين ص ٦٧ .

(٧) تعتبر المعتزلة وفلاسفة المسلمين المتأثرين بالفلسفة اليونانية من القائلين بنفى الصفات الزائدة على الذات ، لان اثبات الصفات الذاتية كالعلم والقدرة والحياة والارادة كمعان زائدة على الذات يخالف دعواهم فى التوحيد . فان قلنا مثلاً بان الله عالم فلدينا هنا اذن ذات وصفة ، وان قلنا ان هذه الصفة معنى زائد على ذات الله فقد جانبنا التوحيد ووقعنا فى الشرك على رأى المعتزلة لأننا اثبتنـــا قديمين . فاثبات صفة زائدة على الذات ليس من التوحيد فى شيء عند المعتزلة . انظر الشهرستاني ، الملل والنحل ج ١ ص ٥٥ ، ونهاية الاقدام فى علم الكلام ص ١٢٣ ـ ١٨٠ ؛ ابن سينا ، النجاة ص ٢٥٠ ـ ٢٥١ .

(٨) يفضل الماتريدى أن يقول عالم وله علـــم بدلاً من القول عالم بعلم لئلا يتوهم ان العلم له آلة ، انظر شرح الماتريدى على الفقه الأكبر ، ص ١٩ .

(٩) انظر مقدمتنا لكتاب التوحيد للماتريدى ص ٣٦ وكيف يفسر المتكلمون قولهم بان الصفة ليست هي الذات ولا غير الذات .

(١٠) الايجي ، المواقف ، ج ٢ ص ٣٦٤ .

(١١) النسفى ، عمر ، العقائد النسفية ص ٨٠ ـ ٨٢ ؛ الصابونى ، البداية ، ص ٦٧ ؛ الرازى ، فخر الدين ، المحصل ص ١٣٥ ، المعالم ص ٥١ .

(١٢) البياضي ـ اشارات المراحم ، ص ٢١٢ ـ ٢٢١ .

(١٣) الرازى ، فخر الدين ، لوامع البينات ص ٢٥ ـ ٢٧ ، المحصل ص ١٣٥ .

التكوين والمكوّن باعتبار أن التكوين صفة قديمة قائمة بذات الله والمكوّن حادث مباين عن ذات الله (١٤) . كذلك لا يستتبع قدم التكوين عندهم قدم المكونات، لأن التكوين ما كان ليكون به المكوّن فى الأزل بل ليكون به وقت وجوده وحسب ارادة الله وعلمه (١٥) . ولكنه يستتبعه عند الأشاعرة لأنهم ما داموا يعتبرون التكوين صفة اضافية ؛أى مجرد نسبة ، والنسب تقتضى وجود المنتسبين ؛ وعلى ذلك فلو كان التكوين قديماً للزم قدم المكونات أي قدم العالم (١٦) . كذلك ليس التكوين عند الأشاعرة بمعنى وراء المكوّن بل هو عين المكوّن ، لأنه أمر اعتبارى يحصل فى العقل من نسبة المكوّن الى المكوّن . فليس التكوين أمراً محققاً مغايراً للمكوّن فى الخارج وان كان العقل يميز بين مفهوم التكوين ومفهوم المكوّن لفهم النسبة بينهما ، ولكن ذلك تمييز ذهنى فقط ولا وجود للتكوين خارج الذهن ، اذ الموجود فى الخارج هو المكوّن والمكوّن فقط ، أى الخالق والمخلوق، أما التكوين أو الخلق فهو ادراكنا نحن . وما دام التكوين أو الخلق نسبة ، والنسب لا تتقدر الا عند وجود المنتسبين لزم من حدوث المكون ، أى من حدوث العالم حدوث التكوين (١٧) .

فالتفرقة بين التكوين والمكوّن أو الخلق والمخلوق التى تظن الماتريدية أنها أساس الخلافات بينهم وبين الاشاعرة وسائر معارضيهم من المتكلمين فى هذه المسألة هي فى الواقع فرع للخلاف الأساسى الذى أوضحناه واعنى به أن التكوين أو الخلق عند الماتريدية صفة حقيقية وعند الأشاعرة والمعتزلة صفة اضافية أو صفة نسبية .

والسؤال الذى يثور الآن هو : ما سبب هذا الخلاف ؟

الى جانب خلافهم فى صفات الفعل فان السبب الحقيقي فى هذا الخلاف يرجع الى اختلافهم فى صفة القدرة لا من حيث هى صفة من صفات الذات قديمة قائمة بذات الله ــ فذلك متفق عليه بين مدرستى أهل السنة ــ (١٨) ، بل من حيث وظيفة القدرة وحكمها (١٩) فيقصر الماتريدية وظيفة القدرة على التعلق بصحة وجود المخلوق فقط ، أو بعبارة اخرى على التعلق بالممكنات حال كونها ممكنات ، ولكنها لا تتعلق بايجاد الممكنات ولا تؤثر فى اخراجها من العدم الى الوجود ؛ لأن ذلك وظيفة صفة اخرى هي صفة التكوين أو الخلق . يقول الامام أبو المعين النسفى وهو من ائمة أهل السنة والجماعة من الماتريدية « ولا يقال انه اختص بالوجود بعد العدم بمعنى هو غيره وهو قدرة البارى جل جلاله ؛ لأن القدرة تقتضى كون ما يدخل تحتها مقدوراً ، لا تقتضى كونه موجوداً ، ولو اقتضى كونه موجوداً لكان ايجاداً ؛ اذ الايجاد يوجب الوجود ، وليس

---

(١٤) ابو حنيفة ، الفقه الأكبر ص ٣٥ ــ ٣٦ ؛ النسفى ؛ عمر ، ص ٨٧ ــ ٩١ ؛ الصابونى البداية ، ٦٧ .

(١٥) النسفي ، أبو المعين ، تبصرة الادلة مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ ؛ الصابونى ، البداية ص ٦٧ ــ ٧٣ .

(١٦) الرازى ، فخر الدين ، لوامع البينات ص ٢٧ .

(١٧) الرازى ، فخر الدين ، المحصل ، ص ١٣٥ ، المعالم ، ص ٥١ ، لوامع البينات ، ص ٢٧ .

(١٨) قارن ، أبو حنيفة الفقه الأكبر ، ص ٣٥ ــ ٣٦ ؛ النسفى ، عمر ، العقائد النسفية ، ص ٨٠ ــ ٨٢ ؛ الماتريدى ، كتاب التوحيد ، ٤٤ ــ ٦٠ ، ومقدمتنا لكتاب التوحيد ، ص ١٠ ــ ١١ ؛ الشهرستانى ، نهاية الاقدام ، ص ١٧٠ ــ ٢١٤ ؛ الرازى ، فخر الدين ، الاربعين فى اصول الدين ، ص ١٢٢ ــ ١٨٩ .

(١٩) لم يشر مكدونالد Macdonald ولا تريتون Tritton الى هذا الخلاف بين مدرستى أهل السنة انظر :
Tritton, **Muslim Theology**, PP. 174-76; Macdonald, **Development of Muslim Theology**, PP. 193, 315-18.

المقدور بموجود لا محالة ، ولهذا يوصف المعدوم بأنه مقدور ؛ ولأن الوجود لو حصل بالقدرة لم يكن بنا حاجة الى القول بالخلق والايجاد ، فكان الله تعالى قادراً على العالم لا خالقاً لـه ولا موجداً » (٢٠) . ويقول فى موضع آخر من التبصرة « والوقوع متى يكون بالقدرة ، الوقوع بالايقاع ، والوجود بالايجاد ، والقدرة ليكون الفاعل فى فعله مختاراً غير مضطر » (٢١) . ومن البين أن علة هذا الاختيار أو علة كون الله قادراً هو الامكان العائد الى الممكن بحسب ماهيته ؛ اذ الممكن هو ما يصح وجوده وما يصح عدمه ولذلك تعلقت به القدرة ، أى تعلقت بصحة وجوده ، اذ الأشياء لو كانت واجبة أو ممتنعة لانتفت القدرة عليها . بعبارة اخرى لو لم يكن العالم ممكن الوجود فى ذاته لما تعلقت به قدرة الله ، أى لما كان الله قادراً على خلق العالم ، لأن القادر هو الذى يصح منه الفعل ويصح منه الترك ، فلو كان العالم واجب الوجود لما كان مقدوراً لـه ، ولما كان الله حراً فى فعله يخلق أولا يخلق، وكذلك الحال لو كان العالم ممتنع الوجود فى ذاته . فكون العالم ممكن الوجود فى ذاته هو علة تعلق قدرة الله به كما هو علة كونه مختاراً حراً فى فعله .

وتعلق القدرة بالمقدور على هذا النحو أمر متفق عليه بين مدرستى أهل السنة والجماعة (٢٢) . ولكن موضوع النزاع هو التعلق بايجاد الأشياء أو خلقها واخراجها من العدم الى الوجود حيث يسلب الماتريدية عن القدرة هذا التعلق ويجعلونه من وظيفة التكوين أو الخلق (٢٣)، بينما يرى الأشاعرة أن القدرة هى الصفة المتعلقة بايجاد الأشياء أيضاً والمؤثرة فى اخراجها من العدم الى الوجود (٢٤) . غاية ما هنالك أن هذا التعلق متوقف على انضمام الارادة وتابع للعلم ، بمعنى أن ما علم الله وجوده وأراد وجوده يوجد منه بقدرته (٢٥) . وليس التكوين أو الخلق الا تعلق القدرة بالمقدور حال ارادة الله لايجاده ، ومن ثم كان الخلق صفة نسبية حادثة . فالقدرة عند الأشاعرة لها نوعان من التعلق أحدهما تعلق صلوحي قديم ، أى صلاحيتها أزلاً بالتعلق بصحة وجود الأشياء أى بامكان وجود الأشياء . ومن البين أن الامكان العائد الى الممكن فى ذاته هو علة هذه الصلاحية وعلة هذا التعلق . أما التعلق الآخر للقدرة فهو تعلق تنجيزى حادث ، والتكوين أو الخلق عند الأشاعرة هو هذا التعلق التنجيزى الحادث وهو نفس اخراج الأشياء من العدم الى الوجود . ومن ثم فلا معنى عند الأشاعرة لاثبات التكوين أو الخلق صفة زائدة فيها طالما أن القدرة هى الصفة المؤثرة فى ايجاد الأشياء (٢٦) .

والحق ان الماتريدية اذ يجردون التأثير عن القدرة انما يسلبون القدرة بعض وظيفتها وينازعون فى جزء من ماهيتها لأن القدرة كما أنها « فى وضع اللسان هى الصفة التى يتهيأ بها الفعل للفاعل وبها يقع الفعل » فهي أيضاً باعتبار ماهيتها الصفة المتعلقة بأحد طرفى الفعل

---

(٢٠) النسفي ، أبو المعين ، تبصرة الأدلة ، مخطوط القاهرة رقم ٤٢ .

(٢١) المرجع السابق .

(٢٢) قارن : النسفي ، تبصرة الأدلة ، والرازى ، كتاب الأربعين ص ٢٣٧ .

(٢٣) النسفى ، تبصرة الأدلة ؛ الصابونى ، البداية ٦٧ ـ ٧٣ .

(٢٤) الرازى ، لوامع البينات ، ص ٢٥ ، المحصل ، ص ١٣٥ ، المعالم ، ص ٥١ ، مفاتيح الغيب جـ ١ ص ٧١ ، جـ ٢ ص ٥٦ ؛ الشهرستانى ، نهاية الاقدام ص ١٧٥ .

(٢٥) الشهرستانى ، نهاية الاقدام ، ص ٤١ ـ ٤٢ ؛ الرازى ، كتاب الاربعين ص ١٤٧ .

(٢٦) الرازى ، المعالم ، ص ٥١ ، مفاتيح الغيب ، جـ ١ ص ٧١ .

والترك ، وهى وان كانت نسبتها الى الفعل والترك على السواء الا انه بانضمام الارادة يترجح جانب الفعل على الترك . وبذلك يكون تصور الأشاعرة للقدرة ووظيفتها مطابقاً للمفهوم من ماهية القدرة وحقيقة وظيفتها .

● ● ●

فى ضوء هذه الفروق الأساسية يمكننا أن نناقش حجج كل فريق على دعواه . يقول الأشاعرة : ان صفة القدرة صفة مؤثرة على سبيل الصحة ، وصفة الخلق ان كانت مؤثرة على سبيل الصحة أيضاً كانت هذه الصفة عين صفة القدرة ، وان كانت مؤثرة على سبيل الوجوب لزم كونه تعالى مؤثراً بالايجاب لا بالاختيار وذلك باطل .

انه لكونه تعالى موصوفاً بالقدرة يلزم أن يكون تأثيره على سبيل الصحة ، ولكونه موصوفاً بهذه الصفة يلزم أن يكون تأثيره على سبيل الوجوب ، فيلزم أن يكون المؤثر الواحد مؤثراً على سبيل الصحة وعلى سبيل الوجوب معاً وهو محال .

ان كانت القدرة صالحة للتأثير لم يمتنع وقوع المخلوقات بالقدرة ، وحينئذ لا يمكن الاستدلال بحدوث المخلوقات على هذه الصفة أى على صفة الخلق ، وان لم تكن القدرة صالحة للتأثير وجب أن لا تكون القدرة قدرة .

كذلك فان التكوين أو الخلق ان كان قديماً لزم من قدمه قدم المخلوق وان كان محدثاً افتقر الى خلق آخر وذلك يؤدى الى التسلسل المحال (٢٧).

من الواضح أن مبنى هذه الحجج جميعاً على أن القدرة هى الصفة المؤثرة فى وقوع المخلوق ، وأن الخلق صفة نسبية ، أى هو عين تأثير القدرة فى ايجاد الأشياء واخراجها من العدم الى الوجود. ولكن الماتريدية اذ يسلبون التأثير عن القدرة ويثبتون الخلق أو التكوين مبدأ لهذا التأثير فان هذه الحجج لا تتوجه عليهم . وكذلك لا يتوجه عليهم ما تلزمه الأشاعرة لهم من أن الله مؤثر بالايجاب ، وذلك لأنهم لا يقصدون بكون صفة الخلق مؤثرة على سبيل الوجوب أن الله كان واجباً عليه أن يخلق ، بل يقصدون من ذلك أن الله متى اراد ايجاد شيء من مخلوقاته صار ذلك واجباً والا لزم العجز (٢٨) . فوجوب وجود المخلوق ليس سابقاً على ارادة الله تعالى لايجاده بل هو تابع لها ومترتب عليها (٢٩) . ومعنى هذا أن صفة الخلق تتعلق بوجود المخلوق وفقاً للارادة، أى تتعلق على سبيل الجواز ، ولكن تأثيرها فى وجود المخلوق على سبيل الوجوب . ومن ثم لا يجتمع للمؤثر الواحد التأثير بالوجوب والتأثير بالجواز كما يظن الأشاعرة ، لأن جهة الجواز غير جهة الوجوب . وكذلك لا يلزم اجتماع صفتين مستقلتين بالتأثير على المقدور الواحد لأن تعلق القدرة عند الماتريدية مغاير لتعلق الخلق أو التكوين (٣٠) .

---

(٢٧) الرازى ، المعالم ص ٥١ – ٥٢ .

(٢٨) الماتريدى ، كتاب التوحيد ، ص ٤٧ وما بعدها.

(٢٩) الطوسي ، تلخيص المحصل ، ص ١٣٥ .

(٣٠) المرجع السابق ، ص ١٣٥ .

أما حجج الماتريدية فانها تدور حول قدم الخلق أو التكوين وأنه غير المخلوق أو المكوَّن . ولهم على ذلك أدلة من النقل والعقل جميعاً . وقد احتجوا على قدم التكوين أو التخليق بالحجج الآتية :

ــ ان الله وصف ذاته القديمة بكلامه القديم بأنه الخالق البارى المصور ، فلو لم تكن هذه الصفة ثابتة لله أزلاً وأبداً لزم الكذب أو حمل كلامه على المجاز بمعنى أنه سيخلق فى المستقبل أو القادر على الخلق . وذلك لا يجوز ، لأن « الخالق » اسم مشتق من الخلق كالعالم من العلم ، وانما يتحقق الاسم المشتق من المعنى على من قام به ذلك المعنى . ويستحيل أن يكون « الخالق » بمعنى القادر على الخلق ، فان الاسم المشتق من القدرة هو القادر لا الخالق ، ولأن القادر على الخلق لا يوصف بكونه خالقاً ، كما أن القادر على الشر لا يوصف بكونه شريراً (٣١) .

ــ ان اسم الخالق اسم مدح ، فلو لم يكن الله موصوفاً به فى الأزل واتصف به الآن فقد اكتسب بوجود الخلق زيادة مدح لم تكن له فى الأزل ، وذلك فى حق الله تعالى محال ؛ لأن الله حاصل على جميع صفات الكمال أزلاً وأبداً (٣٢) .

ــ لو كان التكوين أو الخلق حادثاً فهو اما أن يحدث فى ذات الله وهو قول الكرامية (٣٣) وذلك محال لاستحالة قيام الحوادث بذات الله تعالى ، واما أن يحدث مبايناً عن ذات الله ؛ ولو حدث مبايناً عن ذات الله فاما أن يحدث لا فى محل وهو مذهب ابن الروندى (٣٤) وبشر بن المعتمر (٣٥) ، وذلك لا يجوز لاستحالة وجود الصفة لا فى محل ، واما أن يحدث فى محل كما هو مذهب أبو الهذيل العلاف (٣٦) من أن تكوين كل جسم قائم بذلك الجسم ؛ فيلزم من ذلك أن يكون كل جسم خالقاً ومكوناً لنفسه لا بخلق الله وتكوينه وذلك بَيِّن البطلان (٣٧) .

ــ لو كان التكوين حادثاً فهو اما حدث بتكوين آخر فيلزم التسلسل المحال ، كما يلزم استحالة وجود العالم وهو مشاهد ، وان حدث لا بتكوين آخر قد استغنى الحادث عن المحدث والاحداث والتكوين ، وفى ذلك تعطيل للصانع ونفى للصفات (٣٨) .

---

(٣١) النسفى ، أبو المعين تبصرة الأدلة ، مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ .

(٣٢) المرجع السابق .

(٣٣) الكرامية فرقة من فرق المسلمين تسمت باسم زعيمها محمد بن كرّام المتوفى فى حدود عام ٢٥٥ ببيت المقدس ، كان زاهداً عابداً اشتهر بالتجسيم وكان له اتباع كثيرون ، انظر رسالتنا للماجستير المحفوظة بمكتبة كلية آداب الاسكندرية تحت عنوان « فخر الدين الرازى وموقفه من الكرامية » .

(٣٤) هو أبو الحسين أحمد بن يحيى بن اسحق الرَوَنْدى ، نسبة الى رَاوَنْد وهي قرية بنواحي اصبهان ، سكن ببغداد ، وكان أول أمره معتزلياً ، ثم فارقهم وصار ملحداً زنديقاً توفى فى حدود عام ٢٥٠ هـ ، انظر مقدمة نيبرج لكتاب الانتصار للخياط المعتزلي .

(٣٥) احد شيوخ الاعتزال توفى فى حدود عام ٢١٠ هـ.

(٣٦) احد شيوخ الاعتزال، توفى فى حدود عام ٢٢٧هـ.

(٣٧) الصابوني ، البداية ص ٦٧ ــ ٧٣ .

(٣٨) المرجع السابق ص ٦٧ ــ ٧٣ ، النسفى ، عمر ، العقائد النسفية ، ص ٨٨ ــ ٨٩ .

ولنا على هذه الحجج ملاحظات :

اولاها أن الماتريدية يخلطون بين وصف الله لذاته بصفة الخلق وبين فعله لهذه الصفة ، مع انهما اطلاقان بمعنيين مختلفين ، لكن الماتريدية لا تميز بين هذين المعنيين المختلفين . ولقد انتبه الأشاعرة الى هذا التمييز : يقول القاضي أبو بكر الباقلاني وهو من مشايخ الأشاعرة « أما صفات الفعل فهي كل صفة كان قبل فعله لها ، وان كان وصفه لنفسه بذلك قديماً » (٣٩) . أما الامام أبو حامد الغزالي — وهو أشعرى المذهب أيضاً — فانه يلجأ الى أرسطو ويستخدم معنيى القوة والفعل الأرسطين لحل هذا الاشكال فيقول :« وأما ما يشتق له من الأفعال كالرازق والخالق فقد اختلف فى أنه يصدق فى الأزل أم لا . . . فقال قوم هو صادق أزلاً ؛ اذ لو لم يصدق لكان اتصافه به موجباً للتغير (٤٠) . وقال قوم لا يصدق اذ لا خلق فى الأزل فكيف خالقاً (٤١) . والكاشف للغطاء عن هذا أن السيف فى الغمد يسمى صارماً ، وعند حصول القطع به ، وفى تلك الحالة على الاقتران يسمى صارماً بمعنيين مختلفين : فهو فى الغمد صارم بالقوة ، وعند حصول القطع صارم بالفعل . . . فمعنى تسمية السيف فى الغمد صارماً أن الصفة التى يحصل بها القطع فى الحال لا لقصور فى ذات السيف وحدته واستعداده بل لأمر آخر وراء ذاته . فبالمعنى الذى يسمى السيف فى الغمد صارماً يصدق اسم الخالق على الله تعالى فى الأزل ؛ فان الخلق اذا جرى بالفعل لم يكن لتجدد أمر فى الذات لم يكن ، بل كل ما يشترط لتحقيق الفعل موجود فى الأزل ، وبالمعنى الذى يطلق حالة مباشرة القطع للسيف اسم الصارم لا يصدق فى الأزل » (٤٢) .

لكننا مع ذلك نجد مفكراً أشعرياً مثل فخر الدين الرازى لا يتابع أصحابه فى هذا الحل لأن الخلق عنده لا يصدق على الله فى الأزل ؛ لأن مفهوم الخلق لا يتقدر الا عند وجود المخلوقين ؛ اذ النسب لاحقة لا سابقة على وجود المنتسبين (٤٣) .

أما الملاحظة الثانية فهي أن الماتريدية يختلفون عن الفرق التى عالجت مشكلة التكوين والمكون كالكرامية والمعتزلة ؛ لأنهم ينفردون باثبات التكوين صفة قديمة بينما الكرامية والمعتزلة يتفقون فيما بينهم على حدوث التكوين تماماً كما هو مذهب الأشاعرة ، ولكنهم يختلفون فى محله ، ولذلك قيل ان هذا الرأى — أى رأى الماتريدية فى اثبات التكوين صفة قديمة قائمة بذات الله تتعلق بايجاد الأشياء واخراجها من العدم الى الوجود — جاء من الأعالى ، يعنى بخارى وسمرقند ، ولم يأت من بغداد حيث كان يسود مذهب الأشعرى (٤٤) .

---

(٣٩) الباقلاني ، كتاب التمهيد ، ص ٢٦٢ — ٢٦٣ .

(٤٠) يشير بذلك الى راى الماتريدية .

(٤١) يشير بذلك الى راى أصحابه من الأشاعرة .

(٤٢) الغزالى ، الاقتصاد فى الاعتقاد ، ص ٧٢ — ٧٣ .

(٤٣) الرازى ، لوامع البينات ص ٢٧ .

(٤٤) النسفى أبو المعين ، تبصرة الأدلة ، مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ .

ورغم هذا الخلاف بين الفرق الكلامية المختلفة من أهل السنة والمعتزلة والكرامية الا أن أساس هذا الخلاف ينبع عند الجميع من القرآن ويرجع الى أصل واحد هو كلمة الله تعالى وقوله « كن » (٤٥) ، هذه الكلمة التى شغلت عقول المسيحيين من قبل واتخذت عندهم لوناً ميتافيزيقياً خاصاً فتجسدت وأصبحت « ابناً » لله .

●●●

لننظر الآن فى اعتراضات الأشاعرة على رأى الماتريدية فى قدم التكوين :

الاعتراض الأول : ان الخلق أو التكوين لو كان قديماً لكان المخلوق قديماً ؛ لأن قبل وجود المخلوق يصدق على القادر أنه بعدما خلقه وما أخرجه بعد من العدم الى الوجود ، ولكنه سيخلقه بعد ذلك ، وعند دخول المقدور فى الوجود يصدق عليه أنه خلقه وأخرجه من العدم الى الوجود ، فثبت أن المفهوم من الخلق لا يتقدر الا عند وجود المخلوق . فاذا كان الخلق قديماً لزم أن يكون المخلوق قديماً وهو محال ، لأن القدم نفى الأولية ، والمخلوقية اثبات الأولية ، والجمع بينهما أمر لا يقبله العقل (٤٦) .

الاعتراض الثانى : ان صفة الخلق اذا كانت صفة قديمة أزلية أبدية ، كانت من لوازم ذات الله ، فالذات مستلزمة لصفة الخلق ، وصفة الخلق مستلزمة وجود المخلوق ، ولازم اللازم لازم ، فاذن وجود المخلوق من لوازم ذات الله تعالى بغير اختياره ، فلا يكون الله تعالى فاعلاً مختاراً بل موجباً بالذات ، وذلك صريح قول فلاسفة اليونان (٤٧) وفلاسفة المسلمين من أمثال الفارابى وابن سينا ، المتأثرين بالأفكار الوثنية اليونانية والفلسفات التى عرفوها عن اليونان وخاصة فلسفة أرسطو وافلوطين ، وهى فلسفة مجافية تماماً للروح ، وسيتبين لنا ذلك عندما نعرض لآراء الفلاسفة المسلمين .

ولا يخفى علينا أن الأشاعرة بهذين الاعتراضين يكفرون الماتريدية رغم انهم جميعاً « أهل السنة » ، يكفرونهم اذ يلزمونهم بالقول بقدم العالم وبسلب الحرية والاختيار عن الله . لكننا نرى أن الزام الأشاعرة غير وارد على الماتريدية من عدة أوجه :

فمن جهة أننا بينا أن صفة الخلق عند الماتريدية لا تستلزم وجود المخلوق بالمعنى الذى يقصده الأشاعرة ، أى بمعنى أن الله كان واجباً عليه أن يخلق ، بل قلنا ان معناه أن الله حر يخلق أولا يخلق ، ولكنه متى أراد خلق شىء وجب وجوده .

ومن جهة ثانية : نحن نتفق مع الأشاعرة أن الخلق لو كان صفة نسبية لما انفك وجوده عن المخلوق ولكنه ليس كذلك عند الماتريدية بل هو صفة حقيقية ولذلك قالوا بجواز الانفكاك بين الخلق والمخلوق كما هو شأن الارادة والمراد والقدرة والمقدور (٤٨) .

---

(٤٥) انظر : الأشعرى ، مقالات الاسلاميين ج ٢ ص ٣٦٣ ـ ٣٦٦ ، ٥٠٩ ـ ٥١٥ .

(٤٦) الرازى ، لوامع البينات ، ص ٢٧ .

(٤٧) المرجع السابق ، ص ٢٧ .

(٤٨) النسفى أبو المعين ، تبصرة الأدلة ، مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ ، النسفى ؛ عمر ، العقائد النسفية ، ص ٩٠ .

ومن جهة ثالثة : ان الماتريدية تميز بين الفعل فى الغائب والفعل فى الشاهد ، فليس الخلق والمخلوق عندهم متلازمين تلازم الضرب والمضروب ؛ لأن الضرب فعل حادث وعرض مستحيل البقاء بدون المضروب ، فلا يتصور انفكاكه عن المضروب . بينما الفعل فى الغائب أى الخلق واجب الدوام لكونه أزلياً كسائر الصفات فيبقى الى وقت وجود المفعول فيحصل به صرف هذا الممكن من الامكان الى الوجوب . فالتكوين باق الى أن يتعلق بالمكوَّن، بينما الضرب لا بقاء له اذا لم يوجد المضروب (٤٩) .

●●●

قلنا ان الماتريدية تفرق بين التكوين والمكوَّن أو الخلق والمخلوق باعتبار التكوين أو الخلق صفة قديمة بذات الله والمكوَّن أو المخلوق حادث مباين عن ذات الله ، ولهم على ذلك أدلة من النقل والعقل جميعاً :

ــ يقول تعالى : « انما قولنا لشيء اذا أردناه أن نقول له كن فيكون » (٥٠) ومعنى هذا أن الله عبر عن التكوين بـ « كن » وعن المكوَّن بقوله « فيكون » ، وكذلك عبر عنه بـ « الشيء » بقوله تعالى « انما قولنا لشيء » ، و « كن » كلمة الله تعالى وصفته الأزلية القائمة بذاته أما المكوَّنات فجواهر وأعراض حادثة مباينة عن ذات الله . ولا شك فى ثبوت التغاير بين الأزلى والحادث ، وبين ما هو صفة قائمة بذات الله وبين ما ليس بصفة قائمة بذات الله . والتكوين ما يتعلق به التكون والايجاد وما يتعلق به الوجود ، وقد تعلق وجود العالم بخطاب « كن » ، فكان ايجاداً وتكوناً وخلقاً وهو غير المكوَّن المُوجَد المخلوق (٥١) . أما الآيات التى جاء فيها « الخلق » بمعنى « المخلوق » فيجب تأويلها : يقول تعالى : « هذا خلق الله فأرونى ماذا خلق الذين من دونه » (٥٢)، فـ « الخلق » بمعنى « المخلوق » ولا وجه للمشاحة فى جواز اقامة المصدر مقام المفعول فى اللغة وذلك كما فى العلم والقدرة اذ هما يذكران ويراد بهما ما يتعلقان به من المعلوم والمقدور (٥٣) . فاستعمال لفظ « الخلق » فى هذه الآية بمعنى « المخلوق » جاء على سبيل المجاز ، لأن « الخلق » ليس موضوعاً فى أصل اللغة « للمخلوق » وانما كثر استعماله بمعنى « المخلوق » . ولعل ذلك يفسر لنا لماذا يفضل الماتريدية استعمال لفظ « التخليق » حتى لا يؤخذ بمعنى « المخلوق » ، وهم بذلك يؤكدون مغايرته « للمخلوق » ، باعتبار « التخليق » صفة قديمة قائمة بذات الله و « المخلوق » حادث مباين عن ذات الله . وهكذا يجب تأويل الآيات التى جاء فيها « الخلق » بمعنى « المخلوق » مثل قوله تعالى « أم جعلوا لله شركاء خلقوا كخلقه فتشابه الخلق عليهم » (٥٤) وقوله تعالى « ثم أنشأناه خلقاً آخر » (٥٥) وقوله تعالى « وهو الذى يبدأ الخلق ثم يعيده » (٥٦) .

* لا نزاع فى أن الله تعالى موصوف بأنه خالق ، لأن الخالق هو الموصوف بالخلق ، فلو

---

(٤٩) النسفى ، تبصرة الأدلة ، مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ .

(٥٠) سورة النحل ١٦ ، آية ٤٠ .

(٥١) النسفى ، تبصرة الأدلة ، مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ .

(٥٢) سورة لقمان ٣١ آية ١١ .

(٥٣) النسفى ، تبصرة الأدلة ، مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ .

(٥٤) سورة الرعد ١٣ آية ١٦ .

(٥٥) سورة المؤمنون ٢٣ آية ١٤ .

(٥٦) سورة الروم ٣٠ آية ٢٧ .

كان الخلق هو المخلوق لكان الله تعالى موصوفاً بمخلوقاته ومنها الكفر والمعاصي وغيرها من الشرور والدنايا ، تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً (٥٧) .

* لو كان التكوين عين المكون لزم أن يكون المكوَّن مكوَّناً مخلوقاً بنفسه ، اذ هو مكون بالتكوين الذى هو نفسه ، وبذلك يستغنى فى وجوده عن الصانع ، وذلك يستلزم نفى الصانع ونفى المخلوق نفسه الذى يستند فى وجوده الى الصانع ، كما يؤدى الى القول بقدم العالم لأن ما كان وجوده بنفسه فهو قديم .

* ان الخلق فعل واحد يتعلق بالجواهر والأعراض الكثيرة ، اما أنه فعل واحد فلأنه يصح تقسيم الخلق الى خلق الجواهر وخلق الأعراض، ومورد التقسيم مشترك بين الأقسام جميعاً ، وعلى ذلك فالخلق غير المخلوق .

* أن « الخلق » مصدر و « المخلوق » مفعول ، والفرق بين المصدر والمفعول معروف فى اللغة (٥٨) .

تلك هى أدلة الماتريدية على أن التكوين غير المكوَّن والخلق غير المخلوق ، وفيها اتهام للأشاعرة وهم « أهل سنة » مثلهم بالكفر . وهكذا يكفر أهل السنة بعضهم بعضاً . لكن يهمنا هنا أن نبين أن من يثبت التكوين نسبة أو اضافة كالأشاعرة لا تتوجه عليه معارضة من يثبته صفة حقيقية كالماتريدية ، وكذلك من يثبته صفة حقيقية لا تتوجه عليه معارضة من يثبته نسبة واضافة ومجرد علاقة . وعلى ذلك يبدو لنا أن مدرستي أهل السنة والجماعة من الأشاعرة والماتريدية لا تلتقيان على مورد واحد فى مسألة الخلق أو التكوين ولا تنقض دعوى احداهما دعوى الاخرى ، فتعود المسألة كلها الى : هل التكوين صفة نسبية أم صفة حقيقية ، ذلك الخلاف الذى أرجعناه لاختلافهم فى وظيفة القدرة وبيّنا كيف أن الأشاعرة لم يبتعدوا كثيراً عن الحق حين أثبتوا التأثير للقدرة .

ويهمنا فى هذا المقام أن نوضح كيف كان القرآن ــ الى جانب العقل ــ سنداً لكل فريق فى دعواه ، وكيف استمدوا منه مصطلحاتهم ، وكيف أدت كلمته تعالى وقوله « كن » بالمتكلمين المسلمين الى اثارة مشكلتين من أدق مشاكل الميتافيزيقا وأعنى بهما مشكلتي بداية العالم وعلاقة الله به ، وهما المشكلتان الحائرتان فى ذهن كل انسان . ولربما كانت العلاقة بين الله والعالم هى أدق علاقة حيرت عقول الفلاسفة قديماً وحديثاً لأنها العلاقة بين الواحد والكثير ، بين الثابت والمتغير ، بين اللامادى والمادى ، بين القديم والحادث . ومع أن فكرة الخلق الدينية التي لم تعرفها الفلسفات القديمة هى الحل الذى تقدمت به الديانات السماوية جميعاً لمشكلة بداية العالم وعلاقة الخالق به الا أن هذه الفكرة فى نفسها تدق على فهم البشر « لأن وسع الخلق لا يحتمل درك التكوين ... كما لا يبلغه فهم البشر » (٥٩) وما ذلك الا لأن أحد طرفى العلاقة وأعنى به الله ليست ذاته تعالى معلومة لنا علماً مباشراً ، ولذلك ستظل صلته بنا هى السؤال الخالد على لسان كل انسان .

---

(٥٧) النسفى ، العقائد النسفية ، ص ٩٢ ؛ الصابونى ، البداية ص ٦٧ ــ ٧٣ ؛ الماتريدى ، التوحيد ص ٤٤ ــ ٤٩ .

(٥٨) النسفى ، تبصرة الأدلة ، مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ .

(٥٩) الماتريدى ، كتاب التوحيد ص ٤٩ .

أما فلاسفة الاسلام — من امثال الفارابي وابن سينا — المتأثرين بالأفكار الوثنية اليونانية فقد استغنوا عن فكرة الخلق الدينية بفكرة الفيض أو الصدور المستمدة من الأفلاطونية المحدثة . وفكرة الفيض أخذتها الأفلاطونية المحدثة من المذاهب الغنوصية ، وتتلخص فى أن الواحد أو الأول ليس وجوداً وانما هو مبدأ للوجود ، يفيض عنه الوجود لأنه كامل من جميع جهاته ، وهذا الكمال يقتضي الجود بالوجود . ولما كان المبدأ الأول واحداً كان لا بد أن يكون المعلول الأول له واحداً ، لأن الواحد من كل وجه لا يصدر عنه الا واحد ، وهذا المعلول الأول يفيض عن المبدأ الأول أو الواحد بضرب من التأمل والتعقل ، ولذلك كان أول ما يفيض عن الأول عقل ، وهذا العقل اذ يتأمل المبدأ الأول ويعقله تفيض عنه نفس كلية هى نفس العالم ، وعن تلك النفس الكلية تفيض النفوس والحركات الجزئية فى العالم (٦٠) فالعالم لم يفض عن الله مباشرة وانما فاض عن متوسطات بين الله والعالم كالعقل والنفس الكلية . ومعنى هذا أن فعل الله لا يمتد الا الى العقل الأول ، أما باقى الموجودات فليست من فعله وانما من فعل المتوسطات .

ونحن نجد فكرة الفيض أو الصدور فى مؤلفات ابن سينا — وهو من غير شك أكبر ممثل لفلاسفة الاسلام المتأثرين بالأفكار الوثنية اليونانية — على انحاء مختلفة وان كان الغرض منها واحداً . نجدها فى كتاب النجاة وكتاب الاشارات على نحو جاف شكلى بينما نجده يُضفي عليها صبغة شعرية فى الرسالة النيروزية (٦١) .

وقد لجأ ابن سينا الى هذه الفكرة ليفسر بها حصول الكثرة عن الواحد أو وجود العالم عن الله . وظن ابن سينا أن فكرة الصدور تحفظ على الله وحدته أو وحدانيته المطلقة ، تلك الوحدانية التى حرص عليها ابن سينا الى أقصى حد . فمما يتنافى مع هذه الوحدة المطلقة فى نظره صدور الكثرة صدوراً مباشراً عن الواحد ، واعتبر القضية القائلة بأن « الواحد لا يصدر عنه الا واحد » قضية بديهية ، ومن المحال أن يصدر الكثير عن الواحد لأن الكثرة ان صدرت عن الواحد فسوف تصدر باعتبارات مختلفة ، وتلك الاعتبارات ان كانت راجعة الى ذات الواحد فقد حصلت فى ماهيته الكثرة ولم يعد الواحد واحداً من كل وجه وحدانية مطلقة (٦٢) . يقول ابن سينا فى كتاب النجاة « ان للكل مبدأ واجب الوجود غير داخل فى جنس أو واقع تحت حد

---

(٦٠) ابن سينا ، النجاة ص ٢٥١ — ٢٧٩ .

(٦١) ابن سينا ، تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ص ١٣٤ — ١٣٧ .

(٦٢) من صفات الله او واجب الوجود عند ابن سينا أنه بسيط وانه واحد . أما البساطة فتعنى عنده أن الله ليس مركباً باى معنى من معاني التركيب ، لا يتركب من الأجزاء ، ولا يتركب من جنس وفصل ، ولا من مادة وصورة ، وذلك لأن المركب مفتقر الى كل جزء من اجزائه ، وكل جزء من اجزائه فهو غيره . . فلا يكون واجب الوجود بذاته بل بغيره ، فالبساطة تلزم من فكرة وجوب الوجود . وما دام لاجنس له ولا فصل ، فماهيته بسيطة غير منقسمة لا يمكن تعريفها لأن التعريف معناه ذكر اجزاء الماهية ، وماهية الله بينة بذاتها غير محتاجة الى تعريف لأنها بسيطة غير مركبة . وما دام الله غير مركب فهو « ليس بجسم ولا مادة جسم ، ولا صورة جسم ، ولا مادة معقولة لصورة معقولة ، ولا صورة معقولة فى مادة معقولة ، ولا له قسمة فى الكم ولا فى المبادىء ولا فى القول فهو واحد فى هذه الجهات الثلاث » النجاة ص ٢٢٨ . أما الوحدانية فهي صفة مترتبة على صفة البساطة ، فما دام الله بسيطاً فهو واحد من كل وجه . والوحدانية عند ابن سينا وحدانية ميتافيزيقية وليست بالمعنى الديني . الوحدانية فى الدين معناها نفي الشريك فى الالوهية أما الوحدانية عند ابن سينا فتعني أن الله غير منقسم باى معنى من معاني الانقسام ، ليس له كم فينقسم اليه ولا لذاته مبادىء متعددة فينقسم اليها ولا لماهيته اجزاء فينقسم اليها . وهو واحد أيضاً من حيث أن مرتبته فى الوجود هي مرتبة وجوب الوجود وهذه المرتبة له وحده ، أى لا يوجد واجب وجود بذاته سواه هو واحد من كل وجه بادق معانى الوحدانية التي يثبتها العقل ويقتضيها أيضاً تصورنا لواجب الوجود . انظر النجاة ص ٢٣٠ .

أو برهان بريئاً عن الكم والكيف والماهية والأين والمتى والحركة ، لا ند له ولا شريك ولا ضد ، وانه واحد من جميع الوجوه ، لأنه غير منقسم لا في الأجزاء بالفعل ولا في الأجزاء بالفرض والوهم كالمتصل ، ولا في العقل بأن تكون ذاته مركبة من معان عقلية متغايرة يتحد بها جملته ، وانه واحد من حيث هو غير مشارك البتة في وجوده الذى له ، فهو بهذه الوجوه فرد وهو واحد لأنه تام الوجود ما بقى له شيء ينتظر حتى يتم ، وقد كان هذا أحد وجوه الواحد ، وليس الواحد فيه الا على الوجه السلبي (٦٣) ، ليس كالواحد الذى للأجسام لاتصال أو اجتماع أو غير ذلك مما يكون الواحد فيه بوحدة وهى معنى وجودى يلحق ذاتاً أو ذواتاً » (٦٤) ، ويقول في موضع آخر من النجاة « فلا يجوز أن يكون أول الموجودات عنه وهى المبدعات كثيرة لا بالعدد ولا بالانقسام الى مادة وصورة لأنه يكون لزوم ما يلزم عنه هو لذاته لا لشيء آخر ، والجهة والحكم الذى في ذاته الذى منه يلزم هذا الشيء ليست الجهة والحكم الذى يلزم عنه لا هذا الشيء بل غيره ، فان لزم منه شيئان متباينان بالقوام أو شيئان متباينان يكون منهما شيء واحد مثل مادة وصورة لزوماً معاً فانما يلزمان عن جهتين مختلفتين في ذاته ، وتانك الجهتان اذا كانتا لا في ذاته بل لازمتين لذاته فالسؤال في لزومهما ثابت حتى يكونا في ذاته فتكون ذاته منقسمة بالمعنى، وقد منعنا هذا وبينا فساده ، فبينا أن أول الموجودات عن العلة الاولى واحد بالعدد ، وذاته وماهيته موجودة لا في مادة ، فليس شيء من الأجسام ولا من الصور التى هى كمالات الأجسام معلولاً قريباً له بل المعلول الأول عقل محض ... » (٦٥).

ومعنى ذلك أنه يمتنع أن يصدر عن الواحد أو الأول كثرة عددية مادية كانت أم روحية ، كما يمتنع أن يصدر عنه جسم حتى ولو كان واحداً . ويلزم أن يكون أول الموجودات عن الواحد واحداً غير مادى . وهاتان الصفتان أى الواحدية أو الوحدانية واللامادية لا تكونان الا لعقل فوجب أن يكون الصادر عن الواحد الأول عقلاً ولذلك قال ابن سينا ان أول ما صدر عن الواحد الأول هو العقل الأول وهو المعلول الأول .

أما كيف صدر العقل الأول عن الواحد الأول وكيف صدرت سلسلة الموجودات بعد ذلك

---

(٦٣) الى هذا الرأى يذهب أيضاً المعتزلة الذين يصفون الله بالسلب حتى يؤكدوا وحدته أو وحدانيته المطلقة. فالله تعالى عندهم « ليس بجسم ولا شبح ولا جثة ولا صورة ولا لحم ولا دم ولا شخص ولا جوهر ولا عرض ولا بذى لون ولا طعم ولا رائحة ولا مجسة ولا بذى حرارة ولا برودة ولا رطوبة ولا يبوسة ولا طول ولا عرض ، ولا عمق ولا اجتماع ولا افتراق ولا يتحرك ولا يسكن ولا يتبعض ، وليس بذى أبعاض وأجزاء وجوارح وأعضاء ، ليس بذى جهات ولا بذى يمين وشمال وأمام وخلف وفوق وتحت ، ولا يحيط به مكان يجرى عليه زمان ولا تجوز عليه المماسة ، ولا العزلة ولا الحلول في الأماكن ولا يوصف بشيء من صفات الخلق الدالة على حدوثهم ولا يوصف بأنه متناه ولا يوصف بمساحة ولا ذهاب في الجهات وليس بمحدود ولا والد ولا مولود ولا تحيط به الأقدار ولا تحجبه الأستار ، ولا تدركه الحواس ولا يقاس بالناس ولا يشبه الخلق بوجه من الوجوه ، ولا تجرى عليه الآفات ولا تحل به العاهات . وكل ما خطر بالبال وتصور بالوهم فغير مشبه له .. لا تدركه الأبصار ولا تحيط به الأهام ولا يسمع بالاسماع ولا قديم غيره ولا اله سواه ولا شريك له في ملكه ولا وزير له في سلطانه ، ولا معين على انشاء ما أنشأ وخلق ما خلق ، لم يخلق الخلق على مثال سبق ، وليس خلق شيء بأهون عليه من خلق شيء آخر ولا بأصعب عليه منه لا يجوز عليه اجترار المنافع ولا تلحقه المضار ولا يناله السرور واللذات ولا يصل اليه الأذى والآلام ، ليس بذى غاية فيتناهى ، ولا يجوز عليه الفناء ، ولا يلحقه العجز والنقص ، تقدس عن ملامسة النساء ، وعن اتخاذ الصاحبة والأبناء ».. الأشعرى ، مقالات الاسلاميين جـ ١ ص ٢١٦ ــ ٢١٧ .

(٦٤) ابن سينا ، النجاة ص ٢٥١ ــ ٢٥٢ .

(٦٥) ابن سينا ، النجاة ص ٢٧٥ .

فيجيب ابن سينا على ذلك بأن الله خال من المادة ومن كل ما هو مادى ، وما دام الله بريئاً عن كل مادة وعن كل امكان فهو عقل صرف ، ومادام هو عقل فهو يعقل ذاته ، فذاته معقولة لذاته . وليس فى ذلك اثنينية ، لانه ليس هناك عقل يعقل موضوعاً مستقلاً عن ذاته ، وانما العقل والمعقول هو الذات . فهو عقل صرف لأنه خلو من المادة ، وهو عاقل لأن من طبيعة العقل أن يكون عاقلاً ، وهو معقول لأنه يعقل ذاته . فذات الله تقتضى كونه عقلاً ومعقولاً وعاقلاً . وهو العقل والمعقول من غير اثنينية . فلا فرق بين كونه عاقلاً وبين كونه معقولاً ، اذ المعقول فيه ذاته ، أى يعقل ذاته لا على أنه شيء خارج عن ذاته ولا على أنه شيء كان بالقوة فأصبح بالفعل ، بل هو عقل بالفعل ، معقول دائماً بالفعل ، وذلك بعكس الحال فى الانسان من حيث أن للانسان عقلاً يعقل شيئاً غيره ، هذا فضلاً عن أن عملية التعقل فى الانسان تكون أحياناً بالقوة وأحياناً بالفعل ، تكون بالفعل عندما نزاول التفكير فعلاً وتصبح بالقوة عندما نكف عن التفكير بالفعل فى أوقات الأكل والنوم مثلاً . لكن الله ليس تعقله خروجاً من القوة الى الفعل ، كذلك لا يحتاج الله فى تعقله ذاته الى قصد أو حركة أو غرض ، بل تعقله للشيء وقدرته عليه وارادته اياه عمل واحد (٦٦) والله اذ يعقل ذاته على أنه مبدأ الوجود يفيض عنه العقل الأول الذى هو واحد ، وعقل ، وأول شيء صدر من الله ، ولكن العقل الأول مع ذلك هو أول شيء ظهر فيه مبدأ التعدد . فمن حيث هو معلول بالنسبة لله يمكن أن نميز فيه جهتين : جهة من ذاته وجهة من علته . ونحن هنا نواجه أول مرحلة من مراحل التعدد ، أول مرحلة فيها اثنينية . ان المعلول الأول أو العقل الأول له من ذاته شيء ، وله من الأول شيء ، له من ذاته الامكان ، وله من علته الوجود ، فاذا انضم ماله من ذاته الى ماله من علته حصلت فى ماهيته الكثرة . ومن ثمة يمكن أن يصدر عن العقل الأول معلولات كثيرة لأجل اشتماله على هذه الكثرة . وعن هذا العقل الأول صدرت ثلاثة أشياء : عقل ونفس وجسم ، لأن المعلول الأول أو العقل الأول فيه ناحية امكان من حيث ذاته كما قلنا ، وناحية ثانية هى تعقله لذاته ، وناحية ثالثة هى تعقله للمبدأ الذى صدر عنه . فمن ناحية تعقله للمبدأ الذى صدر عنه يصدر عنه عقل ، ومن حيث تعقله لذاته يصدر عنه نفس ، ومن حيث تعقله لامكانه يصدر عنه جسم (٦٧) . فالعقل الأول كما قلنا أول مراحل الكثرة وعنه يصدر هذا الثالوث أى عقل آخر ونفس وجسم . ويقوم العقل الآخر أو العقل الثاني بما فعله العقل الأول فيصدر عنه ثالوث ، ويأتى عقل ثالث يصدر عنه ثالوث ، وهكذا الى أن نصل الى العقل العاشر المدبر لما تحت فلك القمر . فالوجود عند ابن سينا يتألف من عوالم ثلاثة : العالم العقلى ، العالم الروحي ، العالم المادى . والعالم العقلي يأتي فى المرتبة الاولى يليه العالم الروحي فالعالم المادى . يقول ابن سينا فى الرسالة النيروزية « واجب الوجود هو مبدع المبدعات ومنشيء الكل ، وهو ذات لا يمكن أن يكون متكثراً أو متحيزاً أو متقوماً بسبب فى ذاته أو مباين فى ذاته ، ولا يمكن ان يكون وجود فى مرتبة وجوده فضلاً عن أن يكون فوقه ، ولا وجود غيره ليس هو المفيد اياه قوامه فضلاً عن أن يكون مستفيداً عن وجود غيره وجوده ، بل هو ذات . هو الوجود المحض ، والحق المحض ، والخير المحض ، والعلم المحض ، والقدرة

---

(٦٦) ابن سينا ، النجاة ، ص ٢٤٣ ــ ٢٥١ ، تسع رسائل فى الحكمة ص ١٣٥ .

(٦٧) ابن سينا ، النجاة ص ٢٧٣ ــ ٢٧٩ .

المحضة ، والحياة المحضة ، **من غير أن يدل بكل واحد من هذه الألفاظ على معنى مفرد على حدة ، بل المفهوم منها عند الحكماء معنى وذات واحد** .لا يمكن أن يكون فى مادة أو مخالطة ما بالقوة أو يتأخر عنه شيء من أوصاف جـلالته ذاتيا أو فعليا . **وأول ما يبدع عنه عالم العقل** ، وهو جملة تشتمل على عدة من الموجودات قائمة بلا مواد ،خالية عن القوة ... ليس فى طباعها أن تتغير أو تتكثر أو تتحير ، **كلها تشتاق الى الأول والاقتداءبه والاظهار لأمره والالتذاذ بالقرب العقلى منه** . **ثم العالم النفسي** وهو يشتمل على جملة كثيرةمن ذوات معقولة ليست مفارقة للمواد كل المفارقة بل هى ملابستها نوعا من الملابسة ، وموادهـا مواد سماوية ثابتة ، فلذلك هى أفضل الصور المادية ، وهى مدبرات الأجرام الفلكية وبواسطتها العنصرية ، ولها فى طباعها نوع من التغير ونوع من التكثر لا على الاطلاق ، **وكلها عشاق للعالـم العقلى ... ثم عالم الطبيعة** ويشتمل على قوة سارية فى الأجسام ملابسة للمادة على التمام تفعل فيها الحركات والسكونات الذاتية ... وبعدها العالم الجسمانى وهو ينقسم الى أثيرى وعنصرى وخاصية الأثيرى استدارة الشكل والحركـة واستغراق الصورة للمادة وخلق الجوهر عـن المضادة ، وخاصية العنصرى التهيؤ للأشـكال المختلفة والأحوال المتغايرة وانقسام المادة مـن الصورتين المتضادتين ، أيتهما كانت بالفعل كانت الاخرى بالقوة ، وليس وجود احداهما للاخرى وجودا سرمديا بل وجودا زمانيا ، ومباديـه الفعالية فيه هى القوى السـماوية ... ولكل واحدة من القوى المذكورة اعتبار بذاته واعتبار بالاضافة الى تاليها الكائن عنها . ونسبة الثوانى كلها الى الأول بحسب الشركة نسبة **الابداع** ، واما على التفصيل فنخص **العقل بنسبة الابداع** ،ثم اذا قام متوسط بينه وبين الثواني صارت له نسبة الأمر واندرج فيه النفس ، ثم كان بعده نسبة الخلق ، والامور العنصرية بما هي كائنة فاسدة نسبة **التكوين** ، **والابداع** يختص بالعقل، **والأمر** يفيض منه الى النفس ، **والخلق** يختص بالموجودات الطبيعية ويقيم جميعها ، **والتكوين** يختص بالكائنة الفاسدة منهـا . واذا كـانت الموجودات بالقسمة الكلية اما روحانية وامـا جسمانية فالنسبة الكلية للمبدأ الحق اليها أنه الذى له الأمر والخلق ، **فالأمر متعلق بكل ذى ادراك والخلق بكل ذى تسخير** (٦٨) .

● ● ●

نلاحظ على هذا النص الهام :

أولا : ان العشق منتشر فى الوجود ، وان كل عالم من هذه العوالم يعشق العالم الـذى فوقه . ومن مظاهر هذا العشق التشـبه بالمعشوق ، والاشتياق اليه ، والاقتداء بـه ، والاظهار لأمره والالتذاذ بالقرب منه . وهـذا العشق غريزى وطبيعي فى الموجودات لأن كـل موجود ينزع بطبعه الى كماله وخيره المنبعث عن الخـير المحض والكمـال المحض اى اللـه . ولما كان الله هو الخير المحض والجمال المحض والكمال المحض فهو الغاية القصوى لكل عاشق . بل ان هذا العشق نفسه هو سبب وجود الأشياء، يقول ابن سينا فى رسالة العشـق : « فبيّن ان لكل واحد من الموجودات المدبرة شوقا طبيعيا وعشقا غريزيا، ويلزم ضرورة ان يكون العشـق فى هذه الأشياء سببا للوجود لها ... » (٦٩) .

(٦٨) ابن سينا ، تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ص ١٣٥ ـ ١٣٧ .

(٦٩) ابن سينا ، رسالة فى العشق ص ٢ .

وهذا كلام أقرب الى الصور الخيالية الفنية منه الى التفسير الفلسفى ، ولكنه مع ذلك يبطن تصوراً ارسطوطاليسياً وثنياً للذات الالهية بعيداً كل البعد عن التصور الديني للذات الالهية. فالله ليس علة فاعلية للعالم ، أى ليس خالقاً له ولا معنياً به ، وانما هو علة غائية وحسب . وهكذا يتردى ابن سينا فى الوثنية الأرسطوطاليسية حين يستبعد فكرة الخلق الدينية ويسلب الله كل فاعلية وتأثير حقيقيين .

ثانيا : قام ابن سينا بعملية مزج بين المعانى الدينية والمعانى الفلسفية . فالعالم العقلى الخالى من المادة ومن لوازمها وصفاتها ، البرىء عن كل ما هو بالقوة أشبه بعالم الملائكة . فالملائكة طاهرة بريئة عن المادة ، ليس من طباعها أن تتكثر وتتغير أو تتخير ، مشتاقة الى الأول دائماً والى الاقتداء به ، والاظهار لأمره ، والالتذاذ بالقرب منه . كذلك فان العوالم الثلاثة التي يتحدث عنها ابن سينا لكل منها نوع من الفعل خاص به ، ففعل العقل فى العالم العقلى **ابداع أو ايجاد** فى غير زمان ، وفعله الذى يفيض منه الى النفس **أمر** ، وفعل النفس **حركة** ، وفعل الطبيعة **خلق** ، وفعل الكائنات الخاضعة للكون والفساد **تكوين** . وكل هذه الفاظ استعارها ابن سينا من القرآن والبسها معاني فلسفية بعيدة كل البعد عن معانيها الدينية .

يناقش ابن سينا معاني هذه الألفاظ التى استعملها المتكلمون فى نظريتهم فى خلق العالم واستمدوها مباشرة من القرآن لكى يبرز المعانى الرئيسية لنظريته فى نشأة العالم . المفهوم عادة من كلمة صنع وفعل وأوجد أنه حصل لشيء من شيء آخر وجود لم يكن له . وهذه الألفاظ تشير الى فاعل ومفعول. فالشيء اذا كان يحدث بطريقة تلقائية دون أن يوجد فاعل معروف لا نقول « يوجد » وذلك مثل أفعال الطبيعة كسقوط الحجر وقطع السكين للحم . فهل نسمى ذلك فعلاً أو ايجاداً أو صنعاً ؟ واذا قلنا ان هذا الشخص حرك يده أو بنى بيتاً ، فقد حصل لليد وللبيت وجود لم يكن له من قبل . ليس معنى هذا أن اليد لم يكن لها وجود من قبل ، فان اليد كانت موجودة ، ولكن لم يكن لها هذه الحركة ، وكذلك فى البيت . أما كلمة خلق فمعناها اللغوى التقدير والتسوية ، يقال : خلقت الأديم اذا قدرته قبل أن أقطعه . ولكن معانى الفعل والخلق والصنع والايجاد خصصت عند اضافتها لله تعالى ، وهذا التخصيص من شأن الدين والعرف فصار معناها الايجاد من العدم ، أو الابداع غير مثال سابق .

اما المتكلمون فيفهمون من كلمة « مفعول » أنه الشيء الذى حدث له وجود على يد فاعل مختار قادر ، والعالم فى نظرهم مفعول لله بهذا المعنى ، أى انه أثر صادر عن قادر فاعل مختار (٧٠) . ويختلف المتكلمون بعد ذلك حول المفعول اذا وجد . فهل المفعول اذا وجد زالت حاجته الى الفاعل مثل البناء ؟ أما الأشاعرة فيرون أن حاجة المفعول الى الفاعل ليست هى الايجاد وحسب بل استمرار الايجاد واستمرار الخلق . ومعنى ذلك ان العالم عندهم يخلق خلقاً جديداً فى كل لحظة وانه فعل متجدد . فالفاعل ليس أداة للايجاد فقط بل هو ايضاً يمسك على المفعول كيانه ويحفظ عليه وجوده .

فمدار الخلاف بين ابن سينا والمتكلمين ينحصر فى مفهوم كلمة « مفعول » وكلمة « الفاعل » فالمفعول عند المتكلمين هو الذى يصدر عن فاعل قادر مختار . فاذا كان صادراً عن علة غير مختارة لا يسمونه مفعولاً ، فهبوط الحجر الى أسفل لا يسمى مفعولاً ، ولا يقال ان الحجر

---

(٧٠) الشهرستاني ، نهاية الاقدام فى علم الكلام ، ص ٥ ـ ٨٩ ؛ الرازى ، كتاب الاربعين ص ١٢٩ .

فعل هذا الفعل ، وقطع السكين للحم لا يسمى فعلاً ، فيخرج عن هذا التعريف الموجود بالمصادفة والآلة والطبع ، أو بالتولد كحركة الخاتم بحركة اليد ، فحركة الخاتم متولدة عن حركة اليد ، وهى نتيجة تحرك اليد بالخاتم .

ويطلق المتكلمون اسم « المحدث الزمانى » ويقسمونه الى قسمين :

١ ـ المحدث الزمانى الذى حدث باختيار وهو الذى يسمى بالمفعول .

٢ ـ المحدث الزمانى الذى حدث بغير اختيار .

فكل ما يحدث فى الوجود وما يقع فى الزمان فهو محدث ، فان كان قد حدث بفعل فاعل مختار فهو المفعول ، وان كان قد حدث بغير اختيار فهو المطبوع والمتولد . وتحت القسم الأول يدخلون فعل الله للعالم ومن هنا يسمون الله فاعلاً والعالم مفعولاً بهذا المعنى .

ولكن الفلاسفة ـ وعلى رأسهم ابن سينا ـ يدخلون كل شىء تحت « **المفعول** » الذى هو أعم من « **المحدث** » عندهم . وفعل الله للعالم يدخل تحت « **المفعول** » ويقصدون به معنى آخر غير الذى يقصده المتكلمون . فالمفعول عند الفلاسفة أعم من المحدث الزماني وينقسم الى : **مفعول ممكن** ، وهذا ينقسم بدوره الى (**أ**) **محدث زمانى** أى محدث له بدء فى الزمان والى (**ب**) **محدث ابداعى** أى غير مسبوق بعدم . أما المحدث الزمانى فينقسم بدره الى (أ) محدث باختيار (ب) محدث من غير اختيار أى بالطبع أو التولد أو المصادفة (٧١) .

هذا التقسيم مهم جداً لأنه يعطى فكرة عن تصور الفلاسفة لمفعول قديم هو المحدث الابداعى .

وعلى هذا الأساس ينقد ابن سينا تصور المتكلمين لمعنى « المفعول » . فمن جهة تصور المفعول مسبوقاً بعدم وهم من الأوهام العامية ، لا حكم من احكام العقل . ومن المعروف فى الفلسفة أن الوهم يتوهم أوهاماً باطلة منها توهمنا بفضاء خارج العالم ، وتوهمنا أن الوجود مقصور على الوجود المحسوس .

ومن جهة اخرى ان تعلق الفاعل بالمفعول انما هو فى حالة وجوده لا فى حالة عدمه ، لأنه فى حالة عدمه لا تعلق للفاعل به ، فان الفاعل لاأثر له مطلقاً فى المفعول فى حالة عدمه السابق على الوجود . ومن هنا جاءت فكرة **الممكن** لا **المحدث** . فالممكن متعلق بواجب الوجود فى حالة امكان وعدم تحقق المفعول من حيث هو مفعول له صفة العدم فى ذاته ، ولكن ليس من الضرورى أن يكون مسبوقاً بعدم بالفعل (٧٢) . ويرى ابن سينا أن فاعلية الفاعل فى المفعول غير المسبوق بالعدم أقوى منها فى المفعول المسبوق بالعدم ؛ لأن فعله فى الحالة الاولى يكون أدوم لاتصال وجود مفعول له ، بينما عند المتكلمين يقتصر الاتصال على زمن معين . وعلى ذلك فصلة الله بالعالم عند ابن سينا مستمرة منذ الأزل ، والعالم قديم قدم الالوهية نفسها .

وهكذا لجأ ابن سينا الى فكرة **الامكان** وفكرة **الوجوب** ، وهما فكرتان أرسطوطاليسيتان

(٧١) ابن سينا ، النجاة ص ٢١٨ ـ ٢٣٨ .

(٧٢) المرجع السابق ص ٢١٣ .

ويقابلان فكرة **الحدوث** وفكرة **القدم** عند المتكلمين . وينقد ابن سينا المتكلمين نقداً عنيفاً ويصفهم بالمعطلة (٧٣) ، لأن الله اذا كان قديماً وكل ماعداه حادثاً ، وكان كل حادث مسبوقاً بالعدم فقد وجدت فترة زمانية قبل الاحداث لم يكن لله فيها فعل ، وعلى ذلك فالمتكلمون يعطلون جود الله بالوجود وأفعاله فترة من الزمان . ثم ان المتكلمين يرون أن قدرة الله وارادته وعلمه قديمة ، وتلك هى الصفات التى تتكاتف على الايجاد والخلق ، فما علم الله وجوده يوجد بقدرته والارادة تخصص كل موجود بوقته وزمانه . ولكن ابن سينا يتساءل : كيف توجد ارادة قديمة تتعلق بايجاد العالم ثم لا يوجد ؟ اذا كانت الارادة قديمة فلا بد وأن يكون العالم قديماً . هذا اشكال فى مذهب المتكلمين يثيره ابن سينا ويلجأ الى فكرة التمييز بين الواجب والممكن ليتفادى هذا الاشكال ، فيرى أن علة الحاجة الى الواجب هو الممكن لا الحادث (٧٤) وذلك حتى لا تتعطل الارادة الالهية ووجودها بالوجود .

ثم ان الله اذا كان ولم يكن معه شيء ثم أوجد العالم بعد أن لم يكن ، فمعنى ذلك أن الله لم يكن فاعلاً ثم صار فاعلاً ، لم يكن يفعل ثم فعل ، أو أحدث أو خلق ، وهذا يعنى التغير فى ذات الله ، والتغير نقص ، تعالى الله عن ذلك . ثم ان الله تعالى لا يفعل لغاية لأن الذى يفعل لغرض أو غاية يكون مستكملاً بهذا الغرض . والله كامل من كل وجه . واذا كان الله قد خلق العالم فى وقت دون آخر ، فعلى أى أساس قد اختار الله هذا الوقت دون غيره ليخلق فيه العالم ، والأوقات عنده كلها متساوية .

وهكذا نجد ابن سينا يحاول جاهداً أن يعطى لفظ **الحدوث** أو **الايجاد** أو **الابداع** معاني وتفسيرات لا يلزم عنها كون الحادث مسبوقاً بعدم أو زمان ، انما حدث العالم عن الله كحدوث شعاع الشمس ونورها عن الشمس من غير أن يتقدم عليه وجود الشمس تقدماً زمانياً أو يتقدم وجود الضوء عن الشمس عدم لا ضوء فيه ، لأن المعلول الذى يصدر عن علة تامة موجبة لا يتأخر عن علته فى الوجود (٧٥) . وتلاعب ابن سينا بلفظ **الجود** وظل يضفى على الله من صفات الكمال ما ينبهر له القارىء لأول وهلة متخذاً من ذلك كله دليلاً على قدم العالم والحركة والزمان تماماً كما هو مذهب ارسطو . فاذا كان الله تعالى لم يزل موجوداً ، قادراً لا يعجز ، جواداً لا يبخل ، فهو لم يزل موجداً للعالم ، والعالم لم يزل معه موجوداً . ولا يتصور أو يعقل ان يتقدم وجود العالم مدة يكون الله فيها عاطلاً معطلاً عن الايجاد ، وهو القادر الذى لم يعجز والجواد الذى لم يبخل (٧٦) .

● ● ●

ويبدو أن ابن سينا قد نسى ـ كما نسي غيره من اللاهوتيين المسيحيين الذين شايعوا ارسطو فى القول بقدم العالم أمثال القديس توما الأكوينى ـ أن هذا التصور يجافى التصور الديني

---

(٧٣) ابن سينا ، النجاة ص ٢٥٧ .

(٧٤) المرجع السابق ص ٢١٣ .

(٧٥) ابن سينا ، الاشارات والتنبيهات ، جـ ١ ص٢١٦ ، ٢١٩ ، ٢٣٤ ، النجاة ، ص ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٦ .

(٧٦) البغدادى ، ابو البركات ، كتاب المعتبر ، جـ ٣ ص ٢٨ ، ابن سينا الاشارات ، ص ٢٣٢ ، النجاة ، ص ٢٥٧ .

لبداية الخلق ، ويعارض فكرة الخلق من العدم تلك الفكرة التى أكدتها الأديان السماوية ، والتى تضمر فى حد ذاتها تصوراً فلسفياً عميقاً يرتفع بالالوهية وأفعالها عن هذا التصور الوثنى اليوناني الذى يضع الله جنباً الى جنب مع العالم فى القدم، ويؤكد وجوبه عنه كما يجب ضوء الشمس عن الشمس من غير ارادة أو غرض أو علم . فأفعال الله عند ابن سينا صادرة عنه بطريقة آلية وضرورية لا حرية فيها ولا اختيار تماماً كما يصدر ضوء الشمس عن الشمس . فالله **واجب** الوجود وأفعاله **واجبة** عنه . وهكذا يكتنف الوجوب وتحيط الضرورة بالله وبأفعاله فيخضع لنوع من الضرورة الذاتية وكذلك كل ما يصدر عنه يخضع لنفس هذه الضرورة . كذلك تخلو أفعال الله تعالى من كل غرض لأن الغرض يتضمن وجود جهة من جهات النقص فى ذات نفس صاحب الغرض ـ ويظن ابن سينا أنه بنفى الغرض عن أفعال الله يثبت له كمالاً وينفى عنه نقصاً ـ ولكن انتفاء الغرض يعنى العبث وانتفاء العقل ، والله عند ابن سينا عقل محض فكيف يصدر عن العقل المحض فعل آلى لا غرض له ولا هدف . يقول ابن سينا : « الجواد هو الذى لا ينحو غرضاً لذاته » (٧٧) ويقول ايضاً :« ان الارادة التى للواجب لا تتعلق بغرض من فيض الوجود فتكون غير نفس الفيض ، وذلك هو الجود . . . » (٧٨) ولا نظن أن أحداً يقبل تعريف الجود بالعبث وانتفاء الغرض .

كذلك فان أفعال الله قد تمت وانتهت منذ الأزل ولا ينتظر منها شيء لأن كل ما له فله دفعة واحدة ، وذلك لأن واجب الوجود تام وليس له حال منتظرة . (٧٩) وهى فكرة أخذها ابن سينا من أرسطو وأفلوطين . فالله عند أرسطو فعل محض ، لا تخالطه قوة ؛ لأن القوة دليل النقص ، والله كله كمال ، كله فعل ، فالله تام أى كامل . وهو فعل صرف وفعله تام ليس ناقصاً . فكل ما هو ممكن له فموجود له بالفعل : ليس له ارادة منتظرة بل ارادته ثابتة له تعلقت بمراداته منذ الأزل . وهذه هى صفة واجب الوجود ـ كل ما له فله دفعة واحدة ، أما الممكن فمتجدد الأحوال . فارادة الله فعلت كل ما تريد فى الأزل، وكذلك علمه تم فى الأزل ، يقول ابن سينا : « ان واجب الوجود واجب من جميع جهاته . . . فلا يتأخر عن وجوده وجود منتظر ، بل كل ما هو ممكن له فهو واجب له : فلا له ارادة منتظرة ولا طبيعة منتظرة ، ولا علم منتظر ، ولا صفة من الصفات التى تكون لذاته منتظرة » (٨٠) . ولكن العالم فيه ممكنات تخرج دائماً الى الفعل فكيف تتعلق ارادة قديمة تامة وعلم قديم تام بموجودات تظهر دائماً وفى كل لحظة فى الوجود ؟ يلوح لنا أنه لم يبق لابن سينا مجال للقول بوجود اثر له فى العالم ، وأن الله عند ابن سينا كما هو عند أرسطو ليس معنياً بالعالم ولا صلة له به .

وهكذا تبدو الفلسفة السينوية امتداداً لتيار الفكر الهليني والفلسفة اليونانية ، ليس لها من الاسلام غير الرسم ، أما حقيقتها فوثنية يونانية استمدت عناصرها من الفلسفة الأرسطية ومن الأفلاطونية المحدثة .

● ● ●

(٧٧) ابن سينا ، النجاة ، ص ٢٥١ .

(٧٨) المرجع السابق ، ص ٢٥٠ .

(٧٩) المرجع السابق ، ص ٢٢٨ .

(٨٠) المرجع السابق ، ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩ .

لم يكن من الغريب اذن أن يتصدى مفكر اسلامى مثل **أبو حامد الغزالى** لمثل هذه الفلسفة المجافية لروح الاسلام . **ولم ينبثق هجوم الغزالى على الفلسفة عن مجرد عاطفة دينية وحسب بل جاء نتيجة وعي تام بمجافاة هذه الفلسفة لروح الدين** . على أن هذا الوعى كان قد اتضح على أيدى أصحاب الغزالى من الأشاعرة الذين جاءوا قبله . وظل هذا الوعى يقوى ويشتد حتى بلغ الذروة القصوى — فى نظرنا — عند الشهرستانى . وليس أدل على ذلك من هذا الفصل الرائع الذى بدأ به الشهرستانى كتابه **نهاية الاقدام فى علم الكلام** والذى تعقب فيه نقد ابن سينا للمتكلمين ونظرية ابن سينا فى الصدور تعقباً لم يدع فيه مزيداً لمستزيد (٨١) ، حتى اننى لم أجد اضافة ذات خطر يذكر الى ما ذكره الشهرستاني فى هذا الفصل الذى استفاد فيه من غير شك بكل مجهودات زملائه السابقين من الأشاعرة من أمثال الباقلانى والجويني .

لكن نقد الغزالى الفلسفة والفلاسفة أصبح النموذج النهائي للرد على الفلاسفة . وهو وان لم يكن أول من رد على الفلاسفة كما قلنا الا أن له ميزة على من سبقوه وهى أنه أول من رد على الفلاسفة رداً شاملاً عميقاً مستفيضاً . ثم انه يعلن صراحة تكفير الفلاسفة القائلين بقدم العالم وبالمعاد النفسي دون الجسمى وبقصر علم الله على الكليات دون الجزئيات . ومن ثم فهو مسئول الى حد كبير عن تدهور الفلسفة منذ عصره وعن القضاء على الفلاسفة المسلمين . ولقد أصبحت المناقشة فى المسائل الفلسفية بعد الغزالى من الكفر ، وأصبح المنطق موضع تساؤل : هل يصح الاشتغال به أم لا ؟

فابن الصلاح والنواوى حرما — وقال قوم ان يعلما

ولم يكن الغزالى يقصد الى هدم الفلسفة كمنهج من مناهج العقل واسلوب من أساليب الفكر الانسانى ، فمن التجنى أن نقول انه حارب الفلسفة من حيث هى فلسفة بل حارب التيار الهليني الوثنى المجافى لروح الدين فى الفلسفة .

• • •

قلنا ان مسألة قدم العالم وحدوثه هى المسألة التي تضع حداً فاصلاً بين المتكلمين والفلاسفة . وهى المسألة التي يفتتح بها الغزالى كتابه « تهافت الفلاسفة » ويلخص مذهب الفلاسفة قبل أن يرد عليهم فيقول : ان العالم قديم ومساوق لله فى الوجود غير متأخر عنه بالزمان كوجود العلة مع المعلول والنور مع الشمس ، وان كان هناك تقدم لله على العالم فهو تقدم بالمرتبة لا بالزمان ، لأن العادة جرت باعتبار العلة اشرف من المعلول ومتقدمة عليه تقدماً بالشرف أو المرتبة . فالعالم قديم لأنه يستحيل أن يصدر حادث عن قديم (٨٢) .

هذه النظرية قديمة جداً قال بها أنكساغوراس (الشبيه يدرك الشبيه) وهو نفس معنى « لا يصدر الحادث عن القديم » لأنه لا يصدر عن الشبيه الا الشبيه . وهذه القضية فى نظرهم بديهية من البديهيات . ولا يخلو الأمر فى نظر الفلاسفة من أن يكون العالم معلولاً لعلة أو أنه مخلوق بارادة مريد ، فان كان معلولاً لعلة كان بها . وهذا هو رأيهم ، لأن ضرورة العقل عندهم

(٨١) الشهرستاني ، نهاية الاقدام ص ٥ — ٥٣ .

(٨٢) الغزالى ، تهافت الفلاسفة ، ص ٢١ — ٢٣ .

تقضى بانه لا يتصور وجود موجب (علة موجبة) بتمام شروطه بغير وجود المعلول ، والله علة كاملة موجبة لوجود العالم فلا بد اذن أن يوجد العالم (المعلول) مع علته .

فاذا فرض وجود العلة القديمة فاما أن يصدر عنها معلولها (العالم) فيكون قديما مثلها ، واما أن يتأخر . فان تأخر فاما أن يحدث مرجح لحدوثه (العالم) أو لا يحدث ، فاذا حدث مرجح اقتضى ذلك وجود تغير فى ذات العلة الموجبة أى فى ذات الله استدعى هذا الوجود الذى لم يكن موجوداً . ما الذى أحدث ذلك المرجح ؟ ما السبب فى وجوده بعد أن لم يكن ؟ أهو عجز من البارى ثم زال ؟ هل تجدد غرض لم يكن موجوداً ؟ أم أن آلة لم تكن موجودة او طبيعة لم تكن موجودة فوجدت ؟ ، كل ذلك محال ، لاستحالة وجود مرجح . وان لم يحدث مرجح فيظل العالم فى حالة امكانه الصرف ، لا يخرج الى الوجود ، وهذا مخالف للواقع . واذا كان العالم موجوداً واستحال حدوثه ثبت قدمه لامحالة .

هذا هو الموقف كما لخصه الغزالى (٨٣) وكما عرض له من قبل الشهرستاني (٨٤) . يبدأ الغزالى بالرد على الفلاسفة ويتعقب اقوالهم قولاً قولاً . أما البداهة التى تدعيها الفلاسفة للقضية القائلة باستحالة صدور حادث عن قديم فيرفضها الغزالى لأن تلك القضية لو كانت بديهية لوقع الاجماع عليها ، هذا من جهة ، ومن جهة اخرى ينقض الغزالى هذه القضية بالزام الفلاسفة بنظريتهم فى العالم ؛ اذ يقولون ان الحوادث فى العالم تنتهى الى قديم ، فالحوادث لها أسباب تنتهى الى اسباب وهكذا الى ان تنتهى الى سبب غير مسبب هو المحرك الأول عند ارسطو ، وهو سبب قديم ، وان ما يقع تحت فلك القمر حوادث تنتهى الى حركة السماء الدائرية وهى قديمة . وهذا هو عين الاعتراف بصدور حادث عن قديم . ففيم اذن الخصومة . ان فى العالم حوادث ولها أسباب ، فان استندت الحوادث الى الحوادث الى مالا نهاية فهو محال وليس ذلك مما يعتقد عاقل فيلسوفاً كان أم متكلماً . وان كانت الحوادث لها طرف ينتهى اليه تسلسلها فيكون ذلك الطرف هو القديم . فلا بد اذن على مذهب الفلاسفة من تجويز صدور حادث عن قديم .

وينفى الغزالى المرجحات فيقول ان لله ارادة قديمة لا تتجدد بأى شيء يريد الله أن يفعله فى وقت معين . ان الارادة الانسانية هي التي تتجدد لا الارادة القديمة ، وهذه الارادة القديمة اقتضت وجود العالم فى الوقت الذى وجد فيه كما اقتضت عدم وجوده الى الوقت الذى استمر اليه . وهذه الارادة لم ترد وجود العالم قبل ذلك ، ولذلك لم يوجد ، ومن ثم فلا معنى للقول بمرجح يرجح وجود العالم على عدمه فى الوقت الذى وجد فيه . ولا يقدح فى ذلك تساوى الأوقات بالنسبة لله ، كما لا يسأل : لماذا اختارت الارادة وجود العالم وما فيه فى وقت دون وقت ؟ ان هذا هو فعل الارادة ووظيفتها وتخصيصها . ان الارادة من شأنها أن تفعل وان تخصص فلا يسأل عن تخصيصها كما لا يسأل عن تخصيص اى صفة اخرى كالقدرة والعلم . فالقدرة من شأنها الفعل والترك ، فلا يقال لماذا تفعل وتترك ؟ ان ذلك من طبيعتها . والعلم شأنه الاحاطة بالمعلوم فلا يسأل : لم يحيط العلم بالمعلوم ؟ وكذلك فى الارادة التى من شأنها ومن طبيعتها أن تخصص احد شيئين ، وهذا التخصيص من فعلها .

---

(٨٣) المرجع السابق ، ص ٢٣ ــ ٢٥ .

(٨٤) الشهرستانى ، نهاية الاقدام ، ص ٥ ــ ٥٣ .

فالغزالى ينكر وجود مرجح فى مسألة الخلق . ان الارادة الالهية تختار بين شيئين متساويين تماماً : وجود العالم ، وعدم وجوده ، وتختار وجود العالم فى وقت معين دون غيره من غير أن يحصل فيها تجديد أو تغيير ، ومن غير أن يوجد مرجح (٨٥) .

ولكن هل تحصل ارادة ويقع اختيار اذا تساوى شيئان تمام المساواة ؟ ان قيل ان الارادة الانسانية لا تختار بين شيئين متساويين من كل وجه وان العطشان يظل عطشاناً لو أن قدحين من الماء كانا متساويين أمامه من كل وجه ، فلو لم يوجد مرجح يرجح أحد القدحين على الآخر لبقى العطشان على عطشه . ان قيل بأن ذلك يصدق على الانسان أجاب الغزالى بأن هذا المعنى لا ينطبق على الله ، وان التمثيل بالارادة الانسانية قياس مع الفارق ، لأن ارادة الله ليست كارادتنا ، وعلمه ليس كعلمنا ، وما لم يمكن تصوره بالاضافة الى حالة من أحوالنا يمكن تصوره بالنسبة الى الله .

وهذا فى الواقع هروب من المشكلة ، يؤيده أن الغزالى نفسه يقول ان لله صفة من شأنها تمييز الشيء عن مثله ، فان لم يطابقها اسم الارادة فلتسم باسم آخر فلا مشاحة فى الأسماء وانما أطلقناها نحن باذن الشرع ، والا فالارادة موضوعة فى اللغة لتعيين ما فيه غرض ، ولا غرض فى خلق الله ، وانما المقصود المعنى دون اللفظ (٨٦) . وكأن الغزالى يريد بذلك أن يقول ان صفة اطلق عليها اسم الارادة وهى ليست كالارادة التى نعرفها ولا ينطبق عليها مدلولها ، هذه الصفة التى لا نفهمها ولا نتصورها ولا نعقلها فى مثل أفعالنا تعلقت بايجاد العالم فى وقت معين مع تساوى الأوقات وتساوى الظروف بالنسبة لله من غير أن يوجد مرجح أو عامل جديد لم يكن موجوداً من قبل . ولكن الغزالى اذا كان يناقش الفلاسفة ولا يستعمل الفاظهم فى نفس المعانى التى يستعملونها هم فيها ففيم اذن المناقشة وفيم الجدل ؟ فاذا كان الغزالى يفسر الارادة بمعنى آخر غير الذى يفهمه الفلاسفة فلا معنى لمناقشته لهم . اننا أمام أحد أمرين : اما أن يكون للصفات الالهية معان محددة واما لا يكون لها ، فان لم يكن لها معان محددة لا يصبح للجدل والمناقشة معنى ، لأن الجدل يستلزم من المتجادلين الاتفاق على المعانى التى يستعملونها . وان كان لها معان محددة يجب التزامها . والمعنى المحدود من أمثال العلم والقدرة والارادة هو ما نفهم من علمنا وقدرتنا وارادتنا ، فاذا أطلقناها على الله أطلقناها بصفة أعم وأشمل وليس بصورة تخرج بها عن معناها المتعارف عليه .

يعود الغزالى ليطرح على الفلاسفة السؤال الآتى حول الارادة القديمة : « بم تنكرون على من يقول ان العالم حدث بارادة قديمة اقتضت وجوده فى الوقت الذى وجد فيه وأن يستمر العدم الى الغاية التى استمر اليها ، وأن يبتدئ الوجود من حيث ابتدأ ، وأن الوجود قبل ذلك لم يكن مراداً فلم يحدث لذلك ، وأنه فى وقته الذى حدث فيه مراد بالارادة القديمة فحدث لذلك ، فما المانع لهذا الاعتقاد وما المحيل عنه ؟ » (٨٧) .

---

(٨٥) الغزالي ، تهافت الفلاسفة ، ص ٢٣ ــ ٧٨ .

(٨٦) الغزالي ، تهافت الفلاسفة ، ص ٤٠ .

(٨٧) المرجع السابق ، ص ٢٦ .

يرد الفلاسفة عليه بأنه لا يمكن أن تكون ارادة الله المتعلقة بخلق العالم قديمة من غير أن يكون فعله قديماً ، لأن فى ذلك تعطيلاً للارادة . ولانجد عند الغزالى رداً شافياً على الزام الفلاسفة له بتعطيل الارادة . كل ما هناك انه يصف اعتراضهم على الارادة القديمة بالمكابرة والتعنت . على أنه ينبغى أن نبين أن تعطيل الارادة الالهية القديمة قبل ايجاد العالم أمر لا معنى له ، لأن ارادته غير ملزمة بايجاد العالم ، وانما هى ارادة حرة تخلق أو لا تخلق وفقاً لعلم الله وقدرته ، « فلما علم البارى وجود العالم فى الوقت الذى وجد فيه أراد وجوده فى ذلك الوقت ، فالعلم عام التعلق بمعنى أنه صفة صالحة لأن يعلم به جميع ما يصح أن يعلم ، والمعلومات لا تتناهى ، على معنى أنه علم وجود العالم ، وعلم جواز وجوده قبل وبعد ، على كل وجه يتطرق اليه الجواز العقلى . والارادة عامة التعلق بمعنى أنها صفة صالحة لتخصيص ما يجوز أن يخصص به ، والمرادات لا تتناهى ، على معنى أن وجوه الجواز فى التخصيصات غير متناهية ، ولها خصوص تعلق من حيث أنها توجد وتقع على ما علم وأراد وجوده ، فان خلاف المعلوم محال وقوعه . فالصفات كلها عامة التعلق من حيث صلاحية وجودها وذواتها بالنسبة الى متعلقاتها الى ما لا يتناهى ، خاصة التعلق من حيث نسبة بعضها الى بعض . والارادة لا تخصص بالوجود الا حقيقة ما علم وجوده ، والقدرة لا توقع الا ما اراد وقوعه . وتعلقات هذه الصفات اذا توافقت على الوجه الذى ذكرنا حصل الوجود لا محالة من غير تغيير يحصل فى الموجد ، وانما يتعذر تصور هذا المعنى علينا لأنا لم نحس من انفسنا ايجاداً وابداعاً ، ولا كانت صفاتنا عامة التعلق . . . »(٨٨) .

وهكذا يبدو أنه يتعذر على فهم البشر حقيقة الخلق والتكوين ، ذلك التكوين الذى لا يشغل ولا يتعب ولا يحتاج الى جهد أو آلة ، وما ذلك الا لأن ذات الله تعالى ليست معلومة لنا علماً مباشراً وأن صفاته لا يمكن أن تقاس على صفاتنا ؛ إذ لا وجه للماثلة بين القديم والحديث ، والثابت والمتغير ، والكامل والناقص ، فهو تعالى « ليس كمثله شيء » (٨٩) .

• • •

نخلص من كل ما تقدم الى النتائج الآتية :

- ان فكرة الخلق فكرة تدق على فهم البشر لأنها صفة الله تعالى التى لا يشاركه فيها أحد « هل من خالق غير الله » وفعله البكر الذى لا يحتاج الا الى كلمة منه « كن » فيكون .

- لم يتردد فلاسفة الاسلام الذين استغنوا بفكرة الصدور المستمدة من الأفلاطونية المحدثة عن فكرة الخلق فى سلب الحرية والارادة المختارة والغرض عن الله وأفعاله ، وتصوروا الله وأفعاله خاضعين للضرورة والوجوب والجبرية وانتفاء الغرض والآلية . اننا كفلاسفة ــ حتى بصرف النظر عن كوننا مهتدين بمنزل ــ اذا عارضنا الحرية بالضرورة ، والارادة المختارة بالوجوب ، والغرض بالعبث ، والعلم بالجهل ، واردنا أن نصف الله بما يليق فى تلك المعارضة ، فلا بد من أن نصفه بما يليق به تعالى ، فنصفه بالحرية والارادة المختارة والغرض والعلم وذلك

---

(٨٨) الشهرستاني ، نهاية الاقدام ، ص ٤٠ ــ ٤١ .

(٨٩) سورة الشورى ٤٢ آية ١١ .

لكى لا نقع فى الوثنيةاليونانية . ولكن فلاســفةالاسلام من أمثال الفارابى وابن سينا لم يترددوا فى سلب كلهذه الصفاتعن الله ، كما لم يترددوافى التضحية بفكرة الخلق الدينية وبالتصور الدينى للالوهية الذى يتضمن ويثبت لله الحرية والارادةالمختارة والغرض والعلم ، وكل ذلك فى ســبيل الأخذ بأفكار وثنية يونانية كفكــرة الضرورةوالوجوب وفكرة الصدور (٩٠) .

● يذكرنا التحليل الرائع الذى قام بــهالمتكلمون وفلاسفة الاسلام على السواء لألفاظ الايجاد والابداع والصنع والتكوين وغيرها منالألفاظ المتصلة بمشكلة بداية العالم بمجهودات فلاســفة مدرسة الـ Linguistic Analysis الذين يعيشون بيننا اليــوم ويقصرون وظيفــة الفلسفة على مثل هذا التحليل . وهكذا ما من فكرة من الأفكار فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة لها شأنها الا ونجد لها اصولاً فى الفكر الاسلامى .

● تبطن فكرة الخلق من بينما تبطن فكرتىالتغير والتجدد ، وهما الفكرتان الأساســيتان اللتان تقوم عليهما **فكرة التطور** . وعلى ذلــكفان **التطور** ــ ان ثبت ــ فان فكرة الخلق تصلح أن تكون أساساً معقولاً له .

★ ★ ★

---

(٩٠) انظر مقالة الدكتور ثابت الفندى « الله والعالموالصلة بينهما عند ابنسينا ونصيب الوثنية والاسلام فيهما» الكتاب الذهبي للمهرجان الألفي لذكرى ابن سينا ، ص٢٠٠ ــ ٢١٩ .

قائمة بأسماء المراجع التي ورد ذكرها في البحث

١ ـ أبو حنيفة ، الفقه الاكبر ، طبعة حيدرآباد ١٣٢١هـ/١٩٠٣م

٢ ـ ابن سينا ، أ ـ الاشارات والتنبيهات ، طبعةالقاهرة ١٣٢٥هـ/١٩٠٧ م .

ب ـ النجاة ، طبعة القاهرة ١٣٥٧هـ/١٩٣٨ م .

جـ ـ تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ، القاهرة١٣٢٦هـ/١٩٠٨ م .

د ـ رسائل الشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن عبدالله بن سينا في أسرار الحكمة المشرقية ، حققها ونشرها M. A. F. Mehren طبعة ليدن ١٨٩٩ .

٣ ـ الأشعري ، أبو الحسن على بن اسماعيل ، مقالات الاسلاميين واختلاف المصلين ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، طبعة القاهرة ١٩٥٠ م .

٤ ـ الايجي ، عبد الرحمن بن أحمد ، كتاب المواقف ،القاهرة ١٢٩٢هـ/١٨٧٥ م .

٥ ـ الباقلاني ، القاضي أبو بكر محمد بن الطيب ، كتاب التمهيد ، حققه ونشره Rev R.J. McCarthy طبعة دارالمشرق ببيروت ١٩٥٧ .

٦ ـ البغدادي ، أبو البركات هبة الله بن على بن ملكا ، الكتاب المعتبر في الحكمة الالهية الطبعة الاولى ، حيدر آباد ١٣٥٨ هـ .

٧ ـ البياضي ، كمال الدين أحمد ، اشارات المرام من عبارات الامام ، تحقيق يوسف عبد الرزاق ، طبعة القاهرة ١٩٤٩ .

٨ ـ خليف ، فتح الله ، فخر الدين الرازي وموقفه من الكرامية ، مكتبة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية ، رسالة ماجستير .

٩ ـ الخياط ، أبو الحسين عبد الرحيم بن محمد ، كتاب الانتصار ، تحقيق الاستاذ نيبرج ، طبعة القاهرة ١٩٢٥ .

١٠ ـ الرازي ، محمد بن عمر الامام فخر الدين :

أ ـ كتاب الاربعين في أصول الدين ، طبعة حيدرآباد ١٣٥٣هـ / ١٩٣٤م .

ب ـ كتاب لوامع البينات في شرح أسماء الله تعالى والصفات ، القاهرة ١٣٢٣هـ / ١٩٠٥ م .

جـ ـ معالم اصول الدين ، القاهرة ١٣٢٣هـ/١٩٠٥م.

د ـ مفاتيح الغيب ، أو التفسير الكبير ، القاهرة ١٣٠٧هـ /١٨٨٩ م .

هـ ـ محصل أفكار المتقدمين والمتأخرين من العلماء والحكماء والمتكلمين ، القاهرة ١٣٢٣ هـ /١٩٠٥ م .

١١ ـ الشهرستاني ، عبد الكريم ، أ ـ كتاب الملل والنحل ، طبعة المثنى ببغداد .

ب ـ نهاية الاقدام في علم الكلام ، طبعة المثنى ببغداد . بدون تاريخ .

١٢ ـ الصابوني ، نور الدين احمد بن محمود ، كتاب البداية من الكفاية في الهداية في اصول الدين ، تحقيق الدكتور فتح الله خليف ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ .

١٣ ـ الطوسي ، نصير الدين ، تلخيص المحصل القاهرة ١٣٢٣ هـ /١٩٠٥ م .

١٤ ـ الغزالي ، أبو حامد محمد بن محمد ، أ ـ الاقتصاد في الاعتقاد ، طبعة القاهرة بدون تاريخ .

ب ـ تهافت الفلاسفة حققه ونشره Maurice Bouyges بيروت ١٩٢٧ .

١٥ ـ الماتريدي ، أبو منصور محمد بن محمود :

أ ـ كتاب التوحيد ، حققه وقدم له الدكتور فتح الله خليف ، دار المشرق بيروت ١٩٧٠ .

ب ـ شرح الفقه الأكبر ، حيدر آباد ١٣٢١هـ/١٩٠٣م.

١٦ ـ النسفي ، أبو المعين ميمون بن محمد المكحولي ، تبصرة الأدلة ، مخطوطة دار الكتب المصرية رقم ٤٢ توحيد .

١٧ ـ النسفي ، عمر ، العقائد النسفية ، طبعة القاهرة١٣٦٧ هـ .

١٨ ـ Macdonald, D.B., **Development of Muslim Theology, Jurisprudence and Constitutional Theorv,** London, 1903.

١٩ ـ Tritton, A.A., **Muslim Theology,** London, 1947.

يوسف عز الدين عيسى *

التطور العضوى للكائنات الحية

« قل سيروا فى الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق »
(صدق الله العظيم)

مقدمة

وجد الانسان نفسه فى دنيا غريبة مليئة بالأسرار ، ومن قديم الزمان وهو يحاول التوصل الى سر بدء الحياة على هذا الكوكب الذى يعيش عليه ، ومتى وأين بدأت الحياة ، وكيف برزت للوجود تلك الأنواع التى لا يحدها الحصر من النباتات والحيوانات ...

وليست لدينا أية معلومات عن بدء الحياة سوى تلك التى تقدمها لنا دراسة هذا الكوكب الذى نسميه « الأرض » بالاضافة الى بليون اواكثر من الأجرام السماوية التى تتناثر فى الكون الفسيح ، والتى يتكون معظمها من نجوم غازية فى درجة حرارة ٢٠٠٠ درجة مئوية أو أعلى من ذلك ، أو من تراكمات من الغبار الذى لا يصلح للحياة ، أو قد تكون على أبعاد مذهلة تجعل من

* الاستاذ الدكتور يوسف عز الدين عيسى ، استاذ ورئيس قسم علم الحيوان بجامعة الاسكندرية (كلية علوم طنطا) له اهتمامات واسعة فى علوم الحيوان وفى الأدب .

الصعب معرفة شيء عنها ... اما ما تبقى من هذه هذه الأجرام فهى غالباً صغيرة الحجم بدرجة تجعل من الصعب وجود غلاف جوى يحيط بها .

ومن الكواكب الكبرى المجاورة للارض نجد أن المشترى وزحل ونبتون واورانوس ذات سطح يشبه الغمام ودرجة حرارة منخفضة (مائة درجة مئوية تحت الصفر) .. اما عطارد فلا يوجد به ماء ولا غلاف جوى وتتأرجح درجة حرارته في مجال متسع ، ولا يوجد فى كوكب الزهرة ماء ولا اوكسجين ولكنه ذو درجة حرارة معتدلة (٢٠ ـ ٦٠ درجة مئوية) ... والكوكب الوحيد من الكواكب القريبة من الارض الذى تسمح ظروفه بوجود حياة على سطحه كما نعرفها هو المريخ الذى يبعد نحو ٣٥ مليون ميلا عن الارض ، اذ يوجد به اوكسجين وثانى اكسيد الكربون وماء ودرجة حرارته تتراوح بين ١٠ أو ١٥ درجة مئوية حتى درجة التجمد . ولقد شوهدت فوق هذا الكوكب قمم بيضاء من المحتمل ان تكون ثلوجا ، وبعض مساحات من سطحه تتحول فى الفصول المختلفة من اللون الاخضر أو الازرق الى الاصفر أو البنى ، كما ترى على سطحه خطوط قد تكون قنوات فى تنظيم هندسى . وتغير اللون قد يحمل معنى وجود نبات ، أما القنوات فقد تدل على وجود مخلوقات ذكية ... ولكن صعوبة الرؤية تترك معلوماتنا عن هذا الكوكب عرضة للمناقشة . ولقد بينت رحلات الفضاء أخيراً أن هواء المريخ رقيق جداً وأن سطحه يبدو كسطح قمرنا الخالي من الحياة ... ولم ترصد تلك الرحلات اية علامات تدل على وجود نبات واحد .

●●●

البيئة التى تسمح بوجود الحياة

يوجد عديد من النظريات التى تحاول تفسير نشأة الارض ، منها تلك التى تقول ان الارض نشأت من مواد غازية أو كتلة منصهرة شديدة الحرارة ، وفى كلتا الحالتين فهي مستمدة أو ناشئة من أجرام سماوية اخرى ... وبردت الارض تدريجيا مما ترتب عليه صغر حجمها عن ذى قبل ، واكتسبت غلافا جويا سمح ببقاء الماء على سطحها ، وملأت هذه المياه حفراً هائلة على سطحها فتكونت المحيطات ، ومن المحتمل نشأة الحياة قبل أن يبرد سطح الارض وتبرد المياه...

كيف بدأت الحياة

توجد نظريات مختلفة عن نشأة الحياة على الارض ، **تقول احدى هذه النظريات** ان الحياة نشأت بطريقة فجائية من مواد غير حية ، ولكن هذه النظرية دحضتها التجارب العلمية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر . **أما النظرية الثانية فيطلق عليها نظرية الخلق الخاص ...** فحتى منتصف القرن التاسع عشر كان الرأى السائد هو ان الحياة نشأت عن طريق قوة فوق القوى الطبيعية اما دفعة واحدة او على فترات متتالية . فكل نوع من أنواع النبات أو الحيوان، تبعاً لهذه النظرية، قد خلق خلقا مستقلا على حدة ، ولكن العلماء لم يقبلوا هذا التفسير لأنه لا يخضع لامكان اثباته بالتجارب العلمية ... وتقول **نظرية ثالثة** ان الحياة انتقلت الى الارض على هيئة (بذور) كائنات حية بسيطة التركيب من مصادر اخرى فى الكون الفسيح ... ولكن هذه النظرية لم تفسر نشأة الحياة أساساً .. **اذ كيف نشأت الحياة فى تلك الاماكن الاخرى من الكون ؟**

ومنذ وقت بعيد ... موغل فى القدم ... منذ نحو أكثر من بليون من السنين أصبحت درجة الحرارة والرطوبة على سطح الارض مناسبة للحياة . ولم يكن هناك اوكسجين حر ، ولكن الغلاف الجوى كان محتويا على غاز الميثان methane بالاضافة الى بخار الماء والنوشادر ammonia والهيدروجين hydrogen . ولقد ثبت من التجارب الحديثة ان الاحماض الامينية كالجليسين glycine والالانين alanine تتكون عندما تتعرض الغازات المذكورة الى الاشعة فوق البنفسجية او الشحنات الكهربائية مثل البرق . وكذلك فان الحامض النووى nucleic acid والادينيين adenine أمكن الحصول عليهما فى المعمل بوساطة تعريض خليط من الميثان والنوشادر والماء للاشعاع، ومن الممكن أن مثل هذه الجزيئات العضوية كانت قد تجمعت فى الماضى السحيق فى بحر حسائى حيث لم يكن هناك بكتيريا فى ذلك الوقت لكى تسبب التحلل . وتكونت فيما بعد المواد البروتينية ، وبعض هذه البروتينات امكنها ان تعمل كعوامل مساعدة catalysts لتكوين بروتينات أخرى ، ومن المحتمل ان الطاقة اللازمة لهذه العمليات استحدثت من تخمير بعض السكريات ، ثم تكونت بعد ذلك جزيئات كربونية معقدة وانطلق الاكسجين نتيجة لهذه العملية ... وبهذا تكون مخزن الاكسجين فى الغلاف الجوى ... ثم تكونت الطحالب وحيدة الخلية باستخدام الطاقة الشمسية ، وأصبحت هذه الطحالب غذاء للحيوانات الاولية وحيدة الخلية التي بدأ ظهورها فى ذلك الوقت ...

وعند الوصول الى مرحلة تكون الحيوانات الاولية وحيدة الخلية اصبح فى مقدور الخلايا ان تتجمع فى مجموعات ذات خلايا متشابهة ، ثم تحولت بعد ذلك الى أنسجة ذات وظائف متعددة كما هو الحال فى الحيوانات الراقية . وهذه النظرية لنشأة الحياة ، التى يطلق عليها اسم النظرية الطبيعية ، تؤيدها الدراسات الحديثة للفيروسات viruses ، وهى كائنات دقيقة لا يمكن رؤيتها بالمجهر الضوئي العادى ، ولكن من الممكن رؤية صورها بالمجهر الالكترونى وفى مقدورها المرور من خلال المرشحات التى لا تسمح بمرور معظم البكتيريا ... وتعتبر الفيروسات نقطة اتصال بين المادة الحية والجماد ، فهي لا تدب فيها الحياة الا عند وجودها داخل خلايا الكائن الحى حيث تسلك مسلك الكائنات الحية؛ وفى نفس الوقت فان عديداً منها أمكن الحصول عليها على هيئة بلورات مثل المواد غير العضوية تماما ... وبعض هذه الفيروسات يسبب امراضاً خطيرة للانسان مثل شلل الاطفال وغيره من الامراض ، ولقد أمكن تحويل ڤيروس الطباق الى مركبين لا حياة فيهما وهما بروتين وحامض النوويك nucleic acid ، وعند اعادة اتحاد البروتين وحامض النوويك نحصل من جديد على ڤيروس به خصائص الحياة حيث يصبح فى امكانه احداث الاصابة فى نباتات الطباق ... **والمعروف ، كما ذكرنا ، ان الفيروسات لا تدب فيها خصائص الحياة الا عند وجودها داخل خلايا النبات اوالحيوان ، واذا أمكن الحصول على ڤيروس به خصائص الحياة وهو خارج الخلايا النباتية اوالحيوانية فان مثل هذا الڤيروس فى هذه الحالة يشبه من وجوه كثيرة مرحلة مبكرة لنشأة الحياة على الارض .**

متى نشأت الحياة

استخدم العلماء طرقاً عديدة لتقدير عمر الارض ، وذلك بوساطة تقدير عمر الصخور الاولى التى تكونت على سطحها ، اذ انه فى الامكان معرفة الوقت الذى مر على تلك الصخور منذ تبلورها عند بدء نشأتها ... ففى هذه الصخور مواد ذات اشعاعات ذرية مثل الراديوم

واليورانيوم وذرات هذه المواد غير مستقرة اذ انها تتحطم أو تنقسم ببطء شديد وتتحول الى مركبات أبسط تركيبا حتى تصل الى درجة الاستقرار عندما تتحول في النهاية الى معدن الرصاص .. وبهذه الوسيلة أمكن تقدير عمر الصخور وذلك بتقدير مقدار الرصاص الذى تكون بالنسبة لما تبقى من الراديوم او اليورانيوم ، وامكن بهذه الوسيلة التوصل الى ان **عمر الارض يبلغ حوالي ٤٦٠٠ مليون سنة ، وتقدر نشأة الحياة على الارض بنحو ألف مليون سنة ، أما الانسان فلم يوجد على الارض الا منذ نحو مليون سنة .** *

التطور

الحيوانات الموجودة الآن ، وانواع عديدة من الحيوانات التى عاشت منذ زمن بعيد كما تدل عليها الحفريات التي أمكن اكتشافها ، تشتمل على عديد من الاشكال تتدرج من البساطة الى التعقيد ابتداء من الحيوانات الاولية وحيدة الخلية الى الفقاريات الراقية . ويرى علماء الحياة أن النباتات التي عاشت على هذا الكوكب مرت خلال تطورات متتالية تبدأ بالبسيط منها وتنتهى بالمعقد ، وهذا ما يطلق عليه **التطور العضوى للكائنات الحية** . ومن خلال هذا التطور برزت للوجود انواع النباتات والحيوانات التي نراها الآن على سطح هذا الكوكب سواء في الماء او على اليابسة ... وطبقاً لنظرية **التطور العضوى** فان الكائنات الحية الحالية انحدرت من كائنات ابسط منها تركيبا عاشت في عصور جيولوجية سابقة ، وفى خلال الازمنة المتعاقبة طرات على هذه الكائنات تغيرات . وبناء على ذلك يمكن رسم شجرة للحيوانات حيث نجد الجذع يمثل المملكة الحيوانية وهذا الجذع يتفرع الى غصون تمثل مجموعات الحيوانات المختلفة وكلما ابتعدنا عن الجذع نجد مجموعات من الحيوانات تتدرج نحو الرقى والتعقيد ، وتسمى هذه بالشجرة الحيولوجية للمملكة الحيوانية وتستخدم في تقسيم الحيوانات الى شعب Phyla ورتب Classes وعائلات Families وفصائل Orders .. الخ .

والادلة التي يسوقها العلماء المؤمنون بنظرية التطور العضوى للكائنات الحية مستمدة من دراسة المورفولوجيا المقارنة للحيوانات والفسيولوجيا وعلم الاجنة كما تعتمد ايضا على دراسة الحفريات وغيرها ... ويعتقد كثير من العلماء ان تطورات قد حدثت للحيوانات ولكن الآراء تختلف فيما يتعلق بالعمليات او الطرق التى تمت بوساطتها عملية التطور ...

أ ـ واول الادلة في نظر هؤلاء العلماء مستمدة من دراسة التشريح المقارن للحيوانات ... اذ تتشابه جميع الحيوانات في أن اجسامها مكونة من مادة البروتوبلازم المشكلة على هيئة خلايا ، وهذه الخلايا تتشابه في تركيبها العام في جميع الكائنات الحية ، ويتجمع عدد من هذه الخلايا ليكون نسيجاً من الانسجة ، ويتجمع عدد من الانسجة ليكون عضواً من الاعضاء وهذه الانسجة والاعضاء تتشابه الى حد كبير في عديد من الحيوانات ، فانسجة الكبد والمعدة مثلا في حيوان مثل الارنب لا تختلف كثيراً عنها في ارقى الحيوانات جميعا وهو الانسان . فجميع الثدييات (وهى الحيوانات التي ترضع صغارها كالانسان والحوت والخفاش والقط والبقرة وغيرها) وعديد من الحيوانات الاقل رقيا من الثدييات تخضع لاطار عام أو اسلوب واحد من التراكيب يشتركون فيه جميعا مما قد يوحى بانحدار جميع هذه الحيوانات من أصل واحد مشترك ... كما نجد أن افراد

---

* انظر مقال « الاصول البشرية » في هذا العدد ـ المحرر .

اى مجموعة من الحيوانات تتشابه فى صفات كثيرة ... فجميع الحشرات على اختلاف انواعها لها زوج من قرون الاستشعار وستة أرجل وأجسامها مقسمة الى ثلاث مناطق : راس وصدر وبطن ... عدا صفات اخرى كثيرة مشتركة . والفقاريات عامة ، اى الحيوانات التى يوجد بها هيكل عظمى داخلى ، ابتداء من الاسماك حتى الانسان ، مبنية على تخطيط عام للهيكل العظمى يشتركون فيه جميعا . فالهيكل العظمى فى جميع هذه الفقاريات سواء أكان فى سمكة أم ضفدعة أم سحلية أم دجاجة أم انسان يتكون من جمجمة وعمود فقرى وأطراف، مما قد يوحى بان جميع هذه الحيوانات انحدرت من أصل واحد مشترك أيضا . ولا يقتصر التشابه على الهيكل العظمى بل يتجاوزه الى باقى الاجهزة ، فالجهاز العصبي يتشابه فى تكوينه الاساسى فى جميع الفقاريات الى حد كبير ، حيث يوجد فى جميع الحالات مخ واعصاب مزدوجة وحبل عصبي ظهرى (أى يمتد بالقرب من الظهر فوق القناة الهضمية) وتمتد من الحبل العصبى أعصاب مزدوجة ، كما نجد ان جميع الاجهزة الهضمية فى هذه الحيوانات يوجد بها كبد وبنكرياس وهما أهم الغدد الهضمية ، كما نجد فيها جميعا قلبا يتصل بجهاز دموى مقفل حيث يدور الدم داخل أوعية دموية مكونة من أوردة وشرايين وشعيرات دموية ، ويتكون الدم فيها جميعا من بلازما وكرات دموية حمراء وكرات دموية بيضاء .

ولا يقتصر التشابه على التركيب التشريحي للاعضاء ولكنه يتجاوزه الى التركيب الهستولوجى مما يجعل دراسة أحد هذه الحيوانات كالضفدعة او الحمامة او الارنب كافيا لمعرفة التركيب الاساسى لهذه الاعضاء فى باقى الفقاريات ...

وينبغى أن نعلم أن هذه الاعضاء فى الاسماك والبرمائيات (أى التى تقضى شطراً من حياتها فى الماء والشطر الآخر على اليابسة كالضفدعة) والزواحف والطيور والثدييات وان تشابهت فى الاطار العام الا انها تنزع نحو التغير الى أرقى كلما ارتفعنا فى سلم المملكة الحيوانية ابتداء من الاسماك حتى نصل الى أرقى الثدييات وهو الانسان . ففى حالة المخ مثلا نجد ان الجسمين النصف كرويين وهما مركز النشاط العقلى ، يزدادان فى الحجم كلما ارتفعنا فى سلم المملكة الحيوانية . وكذلك الامر فى المخيخ وهو مركز التوافق والتوازن حتى نبلغ أقصى حجم وأرقاه فى الانسان ... وكذلك القلب فهو يحتوى على غرفتين فقط فى الاسماك ، وثلاث غرف فى البرمائيات ومعظم الزواحف ، واربع غرف فى الطيور والثدييات .

أما فى حالة اللافقاريات ، وهى الحيوانات التى لا يوجد بداخل أجسامها عمود فقرى ، فنجد بعض التشابه التشريحى ... فجميع المفصليات كالجمبرى والذبابة والعنكبوت والعقرب وغيرها ذات أجسام مقسمة الى عدد من العقل المغلفة بغلاف كيتيني ، كما يوجد لها ازواج من الزوائد المفصلية وحبل عصبي بطني (أى يمتد من الجزء السفلى من الجسم تحت القناة الهضمية) وغير ذلك من أوجه التشابه . .

ونجد أن افراد كل نوع من الحيوانات تتشابه تشريحيا وفسيولوجيا تشابها تاما (فيما عدا الاختلافات فى الاعضاء التناسلية بين الذكر والانثى) . فجميع القطط مثلا متشابهة تشريحيا وفسيولوجيا وكذلك الامر فى جميع افراد انواع الحيوانات الاخرى كالكلاب والاسود والبقر والبشر .

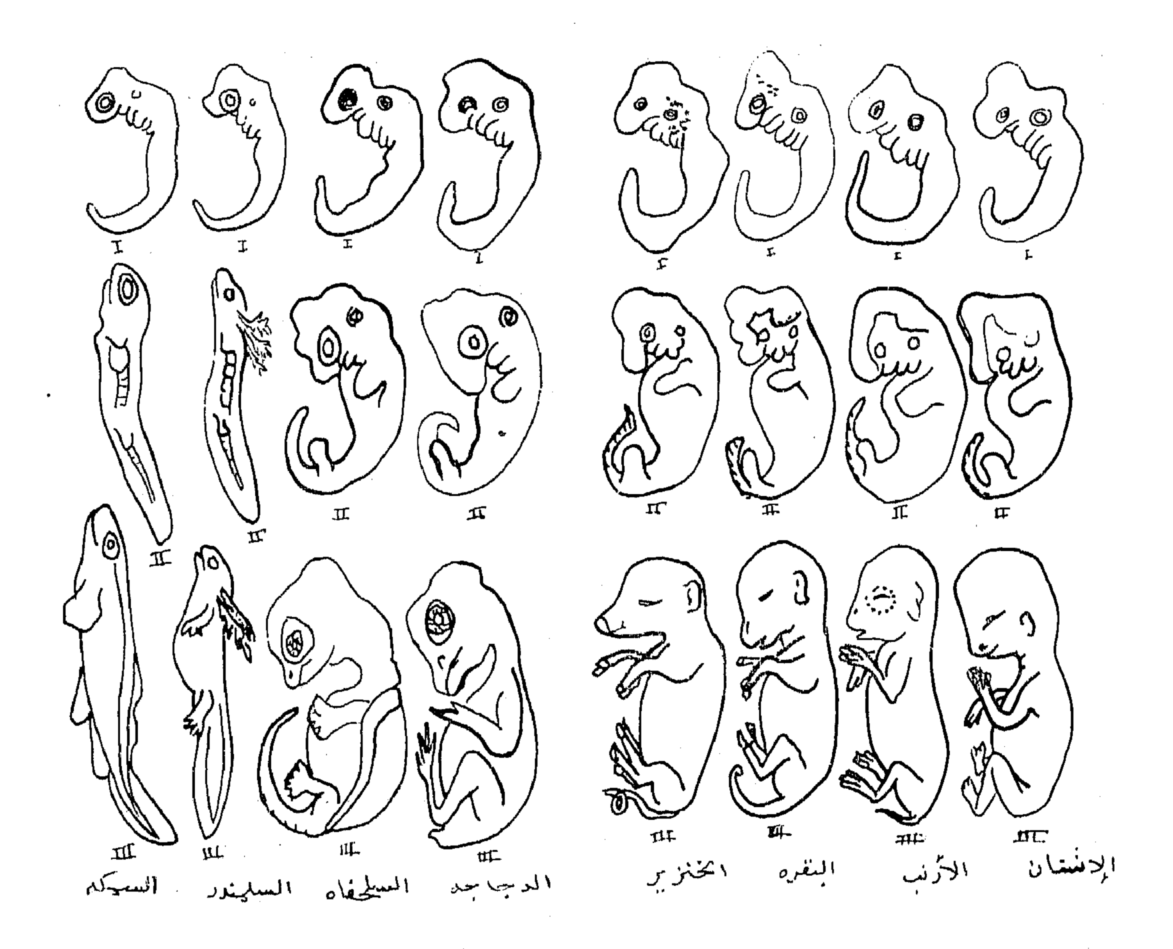
وعندما نستمد البرهان على صحة نظرية التطور من الدراسات التشريحية للحيوانات

ينبغي ان نفرق بين الاعضاء التي تتشــــابه في التركيب ولكنها تختلف في الوظيفة التي تؤديها ، والاعضاء التي تختلف في التركيب ولكنها تؤدي نفس الوظيفة ، فمثلا نجد أن العناصر الاساسية للهيكل العظمى فى أجنحة الخفاش والطيور عبارة عن تحورات فى الهيكل العظمى للاطراف الامامية لفقاريات اليابسة ، بينما نجد ان أجنحــــة الحشرات تتشابه فى الوظيفة مع اجنحة الطيور . فجميعها تستخدم للطيران ، الا ان اجنحــــة الحشرات ليست تحورات للاطراف الامامية بل امتدادات من جدار جسم الحشرة .

ب ــ والدليل الثاني على صحة نظرية التطور مستمد من دراسة الفسيولوجيا المقارنة للحيوانات ، اذ أن فسيولوجيا الحيوانات المختلفة تتشابه تشابها كبيرا موازيــــا للتشابــــه التشريحى . فتقسيم الفقاريات الى مجموعات على اســاس بلورات الاكسيهيموجلوبين المأخوذة من دم هذه الحيوانات يسير موازيا للتقسيم المبنى على تركيب الجسم . فبلورات الاكسيهيموجلوبين فى كل نوع من أنواع هذه الحيوانات متشابهة ، كما توجــد بعض الصفات المشتركة لهذه الباورات فى كل جنس من الاجناس المختلفة لهذه الحيوانـــات . فبلورات الاكسيهيموجلوبين المأخـــوذة من دم الطيور على اختلاف انواعها يوجد بهـــا بعض التشابه ولكنها تختلف عن تلك المأخوذة من دم الزواحف او الثدييات .

كما أن بعض الهرمونات المأخوذة من الغدد الصماء تتشابه فى التفاعل عنـد حقنهـــا فى حيوانات مختلفة . وعديد من الانزيمات الموجودة فى الحيوانات المختلفة تتشابه فى تأثيرهــــا الفسيولوجى ، فانزيم التربسين الذى يؤثر على المواد البروتينية نجده هو نفسه فى حيوانـــات عديدة ابتداء من الحيوانات الاولية وحيدة الخلية الى الانسان ، وكذلك انزيم الاميليــز amylase الذى يؤثر على المواد النشوية نجده فى الحيوانات ابتداء من حيوان الاسفنج حتى الثدييات .

ج ــ والدليل الثالث على صحة نظريــــة التطور يأتى عن طريق علم الاجنة المقارن ... فباستثناء بعض انواع التكاثر الخاصة ، نجدان جميع الحيوانات العديدة الخلايا يبدأ تكوينها عند اتحاد الخلية المذكورة او الحيوان المنــوى بالخلية المؤنثة او البويضة فتكون الخلية الملقحة المسماة بالزيجوت Zygote . وكل زيجـــوت لاى نوع من الحيوانات ينتج فى النهاية حيوانا مشابها تماما للحيوان الذى تكون فيه . وفى أثناء النمو الجنيني يمر الجنين بأطوار معينـــة تتشـــابه فى جميع أجنة الحيوانات المختلفة ، فجميع الخلايا الملقحة (او الزيجوتات) تنقسم فى الحيوانـــات المختلفة وتتحول غالباً الى كرة جوفاء ذات جدار مكون من طبقة واحدة من الخلايا ، ويطلق على هذا الطور اسم بلاستيولا Blastula . ثم تتحول بعد ذلك الى جسم ذى جدار خلوى مكـــون مـــن طبقتين من الخلايا يطلق عليه اسم جاســـتريولا Gastrula ، ثم يتشكل بعد ذلك لتكوين جنين الحيوان . وتتشابه جميع أجنة الفقـــاريات فى مراحلها الاولى المبكرة ثم يتشكل الجنين بعد ذلك ليكون نوعا معينا من الحيوانات . فالاطـــوار الجنينية الاولى للسمكة والضفدعة والسلحفاة والدجاجة والخنزير والبقرة والارنب والانسان لا يمكن التمييز بينها بسهولة فى المراحل الجنينية المبكرة ، وهذا يدل على أن التخطيط التركيبى متماثل فيها جميعا ، ولكنها عندما يتقدم تكوينها الجنيني تتميز عن بعضها تدريجيا لتصبـــح سمكة أو ضفدعة او سلحفاة ... الخ . فجنين السمكة تتكون فيه فيما بعد فتحات خيشومية وخياشيم وأقواس اورطية وقلب مكون مـــن غرفتين ، وجميع هذه التراكيب تظل فى الاسماك التامة النمو ، وتستخدم الفتحات الخيشومية والخياشيم فى التنفس فى الماء الذى تعيش فيه السمكة . وتظهر تراكيب مماثلة فى جنين الضفدعة



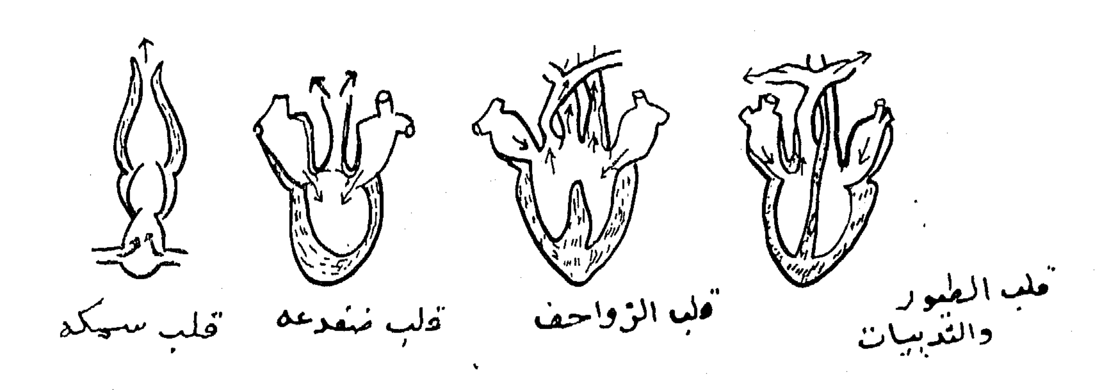
أجنه الحيوانات الفقاريه

شكل (١)

وتظل فى الطور المائي للضفدعة (ابو ذنيبة) ولكن عندما يتحول ابو ذنيبة الذى يعيش فى الماء الى ضفدعة تعيش فوق اليابسة نجد أن الفتحات الخيشومية والخياشيم تختفى وتحل محلها الرئات لاستخدامها فى التنفس فى الهواء ، وكذلك تتغير الاقواس الاورطية لتلائم تركيب الضفدعة ويصبح القلب مكونا من ثلاث غرف بدلاً من غرفتين . وبذا نرى أن البرمائيات (كالضفدعة) تبدأ بتراكيب شبيهة بتراكيب الاسماك تكون لازمة للحياة فى الماء ثم تتحور هذه التراكيب لتلائم الحياة فى الهواء على اليابسة .

ومن العجيب ان الاطوار المبكرة للزواحف والطيور والثدييات تحتوى جميعها على تراكيب شبيهة بتلك التى فى الاسماك كالفتحات الخيشومية والخياشيم والاقواس الاورطية والقلب المكون من غرفتين فقط مع انها لا تعيش فى الماء فى أى مرحلة من مراحل حياتها ، ونجد فى هذه الحالات أن الفتحات الخيشومية تقفل عندما يواصل الجنين نموه ، وكذلك تتحور

الاقواس الاورطيــــة ويصبـــــح القلب فى جنين البرمائيات مكونا من ثلاث غرف بعد أن كان مكونا من غرفتين ، أما فى أجنة الطيور والثدييات فان القلب يصبح مكوناً من أربع غرف .



شكل (٢)

ووجود الفتحات الخيشومية وتعدد الاقواس الاورطية فى أجنة الزواحف والطيور والثدييات يصعب تفسيرهما على أساس الخلق الخاص أى أن كل حيوان خلق خلقا مستقلا لا علاقة له بالحيوانات الاخرى ، ولكن يمكن تفسيرها بسهولة على أن كل مجموعة من الحيوانات هى نتاج تطور مجموعة من الحيوانات سابقة لها فى الوجود .

وبدراسة الحفريات وجد أن الفقاريات المائية التى تتنفس عن طريق فتحات خيشومية قد سبقت فى الظهور على سطح الارض فقاريــــات اليابسة التي تتنفس الهواء الجوى بواســــطة الرئات ، اذ ان حفريات الفقايارت المائية وجدت فى طبقات تقع أسفل الطبقات التى عثروا فيها على حفريات الفقاريات اليابسة . ومن البديهيى أن الحفريات التى توجد فى الطبقات السفلى للصخور هى أسلاف الحفريات التي توجد فى طبقات اعلى منها . ولقد وجدت بهذه الطريقة حيوانات اختلف شكلها كلما ارتفعت الطبقات مثل الحصان الذى وجدت حفرياته فى الطبقات السفلى فى حجم القط وازداد حجمه كلما ارتفعنا للطبقات الاعلى ، ولم يقتصر الاختلاف على الحجم بل تعداه الى عدد أصابع الحصان . **وبوجه عام كلما انخفضت الطبقات وجدت حفريات لحيوانات أقل رقيا وأبسط تركيبا من الحفريات الموجودة فى الطبقات التى تعلوها . . وتدل الحفريات على أن ترتيب ظهور الفقــاريات يسير طبقا للنظام التالى : الاسماك ثم البرمائيات ثم الزواحف ثم الطيور واخيراً الثدييات ، وتشكل البرمائيات حلقة اتصال بين الحيوانات التي تعيش فى الماء وتلك التى تعيش على اليابســــــة ، فالبرمائيات ، كما ذكرنا ، تعيش الفترة الاولى من حياتها فى الماء والفترة الاخيرة على اليابسة .**

فالأسماك لا توجد حفرياتها الا فى الطبقات السفلى ولا يوجد بينها فى نفس الطبقات برمائيات أو زواحف أو طيور أو ثدييات ، وفى طبقــــة اعلى من الطبقات التى توجد بها حفريات الأسماك نبدأ فى العثور على حفريات البرمائيات ، واعلى من ذلك نجد حفريات الزواحف ... وهكذا حتى

أننا لا نجد حفريات الثدييات الا فى الطبقات العليا من الصخور ، وبهذا يساهم علم الحفريات فى اثبات نظرية التطـــور العضـــوى للحيوانات **ولو أنه لا يقدم أى دليل على منشأ المجموعات المختلفة للحيوانات .**

وفى جميع فقاريات اليابسة التى تتنفس الهواء الجوى نجد فى أطوارها الجنينية الاولى كيسين خيشوميين يتحولان فيما بعد عندما يتقدم الجنين فى التكوين الى **قناتى استاكيوز** . وقنـــاة استاكيوز هى تلك القناة التى توصل البلعـــوم بتجويف الاذن المتوسطة . وهذا يرينا أن الحيوانات فى خلال نموها الجنينى تمر بأطوار حيـــوانات سبقتها فى الوجود تعتبر أقل منها رقيا مما دعـــا العالم الالمانى هيجل Haekel (١٨٤٣ – ١٩١٩) لأن يعلن نظريته التى تقول **((ان الحيوان فى أثناء تكوينه الجنينى يمر بأطوار تشبه تلك التى تميز أسلافه من الحيوانات)) .**

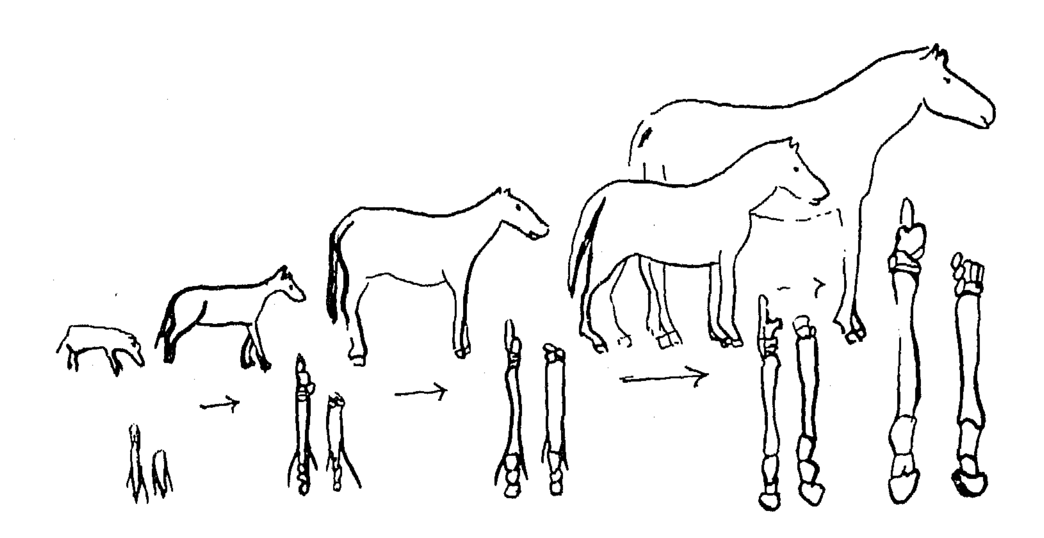
د – وتعتبر دراسة الحفريات من الدلائل على صحة نظرية التطور كما ذكرنا ، والحفرية هى ما دفن من بقايا الكائنات الحية فى العصـــور الماضية ضمن الرواسب التى تكون الصخـــور الرسوبية فى القشرة الأرضية . وكان أهل اوربا فى العصور الوسطى يعتقدون أن الحفريات رجس من عمل الشيطان ، حيث أن الشيطان فى اعتقادهم كان يقلد فيها خلق الله ولكنه فشل ! ولذا فقد كانوا يتجنبونها ، كما نهى رجال الدين عن مسها أو التفكير فيها ، فى حين أن المصريين والاغريق القدماء كانوا أول من فكر فى أن الحفـــريات بقايا الكائنات التى عاشت فيما مضى من الزمان على سطح الارض ، كما أن **هيرودوت** الذى زار مصر فى القرن الخامس قبل الميلاد ليكتب تاريخها لاحظ وجود بقايا متحجرة مثل المحار وقنافذ البحـــر والمرجـــان وغيرها فى أماكن متناثـــرة فى قلب صحارى مصر ، وهى كائنات لا تعيش الا فى الماء ، فكان أول من ذكر فى كتاباته أن البحـــر المتوسط كان فى قديم الزمان يغمر معظم شمال افريقيا ولما انحسر الماء فيما بعد بقيت بقايا هذه الكائنات لتثبت أن البحر كان يغمر تلك الصحارى والبقاع فى يوم من الأيام .

ولقد أشار العالم الفنان الايطالى ليوناردو دى فينيشى (١٤٥٢ – ١٥١٩) الى أن الحفريات تدل على وجود حيوانات حية فى الماضى البعيد ، ولكن أول دراسة قيمة فى هذا الموضوع تمت على يدى العـــالم الفرنسى جـورج كوڤييه Cuvier (١٧٦٩ – ١٨٣٢) فلقد نشر عام ١٨٠٠ موضوعا عن حفريات الفيلة ، وكان كوڤييه يعتقد فى نظرية الخلق الخاص ، ولكن العالم الانجليزى **تشارلز داروين** كان أول من أشار الى أن الحفريات دليل على نظرية التطور المستمر ، أى انحدار الحيوانات من حيوانات سابقة لها .

وقد تكون الحفرية عبارة عن الكائن نفسه بجميع أجزائه ، كحفريات النمل والبعـــوض وغيرها من الحشرات التى نجدها محفوظـــــة ومتحجرة فى الكهرمان ، وهو فى الأصـــل صمغ تكون فى العصور القديمة كما يتكون الصـــــمغ الآن ثم التصقت به هذه الحشرات ودفنت فيه فبقيت على مر العصور محتفظة بشكلها دون أن تتلف ، ثم تعرض الصمغ بعد ذلك لضغط وحرارة عالية جعلته يتحجر ويتحول الى الكهــــرمان المعروف .

والحفريات عادة عبارة عن بقايا الأجزاء الصلبة الهيكلية فقط بعد تحلل الاجزاء الرخوة للحيوان ، كما أن الحفرية قد تكون مجرد طابع تركه الكائن الحى فوق الصخور التى كان يعيش عليها عنـــدما كانت رخوة ثم تحجرت واحتفظت بذلك الطابع فوقها .

• • •



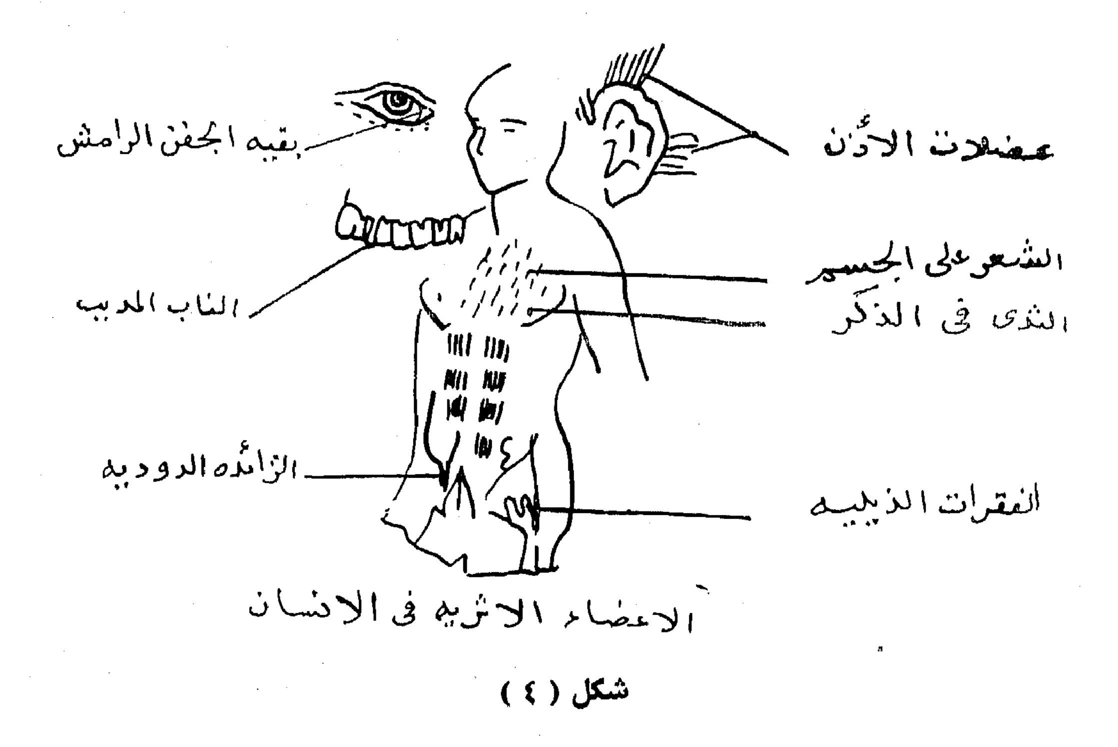
تطور الحصان
شكل (٣)

هـ ـ وتعتبر الأعضاء الأثرية دليلا آخر على صحة نظرية التطور ... والأعضاء الأثرية فى الحيوانات هى تلك الأعضاء الضامرة التى لم تعد تؤدى أى وظيفة . وهذه لا يمكن تفسير وجودها على أساس نظرية الخلق الخاص ، ولكن من وجهة نظر نظرية التطور ما هى الا أعضاء كانت ضرورية وكانت تؤدى وظائف حيوية فى أسلاف الحيوانات ولكنها ضمرت وفى طريقها للزوال فى الحيوانات التى جاءت بعد ذلك عندمالم يصبح لها ضرورة . فعديد من أنواع الأسماك التى تسكن الكهوف المظلمة ، وعديد من الحشرات التى تعيش فى مثل هذه الأماكن أيضاً ، ذات عيون ضامرة أو غير موجودة اطلاقاً لعدم حاجتها اليها فى البيئة المظلمة التى تعيش فيها ، بينما نجد أن أقاربها من الأسماك والحشرات التى تعيش فى النور ذات عيون عادية .

وتوجد آثار من عظام الحوض والأطراف الخلفية فى ثعبان البوا BOA وفى الحيتان ، ونجد أسنانا فى حفريات بعض الطيور التى عاشت فى الأزمان الغابرة ، كما أن الخيول الموجودة الآن توجد بأقدامها آثار أصابع مما يدل على أنها فيما مضى من العصور كانت لها أصابع ثم اضمحلت وضمرت . والتغيرات الأساسية التى طرأت على الخيل تتلخص فى الآتى : ازداد حجمها من حجم القطة الى ما يزيد عن حجم الخيول الموجودة الآن كما ازداد حجم وطول الرأس فى الجزء الواقع أمام العينين وازداد طول الرقبة وحدثت تغيرات فى شكل الاسنان وزيادة فى طول الأطراف ، واختزل عدد الأصابع من خمس الى اصبع واحدة طويلة فى كل قدم وهى الاصبع الثالثة المغطاة بالحافر ، وما الحافر سوى الظفر ... وبهذه التغيرات أصبح للحصان أرجل طويلة معدة للجرى السريع . (انظر الشكل رقم ٧) .

اما فى الانسان فيوجد تسعون تركيبا أثريا، أى أعضاء ضامرة لم تعد لها وظيفة تؤديها ، مثل الثدى فى الذكر والزائدة الدودية وآثار الجفن الرامش الموجودة عند الطيور وعضلات الاذن

(الانسان لم يعد يحرك اذنيه كغيره من الحيوانات) والفقرات الذيلية (اذ لم يعد للانسان ذيل) وغيرها من الأعضاء . وهذه الأعضاء التى لم تعد تؤدى أى وظيفة فى الانسان تؤدى وظائف فى الحيوانات الأقل منه رقيا ... فالحصان والقوارض وبعض الثدييات الاخرى يوجد بها بدلاً من الزائدة الدودية جزء هام من الامعاء يؤدى وظيفة ، وهذا يدل على أن الانسان انحدر من حيوانات سابقة كانت هذه الأعضاء تؤدى لها وظائف معينة ولكنها ضـمرت ولم تعد تؤدى بذلك أى وظائف عنده ، أى أن



شكل (٤)

الانسان حصيلة عملية تطور ، فجسم الانسـان يتشابه من الوجهتين التشريحية والهستولوجية تشابهاً كبيراً مع كثير من أجسام بعض القـردة كما يشبه فى تركيبه الأساسى أجسام الثدييـات بوجه عام ، والأطوار الجنينية المبكرة للانسـان لا يمكن تمييزها عن تلك الأطوار فى غـيره من الثدييات .

●●●

نظريات التطور

مما تقدم يمكننا أن نلخص الموقف كما يلى .. هناك نظريتان أساسيتان تذهب الاولى منهما الى أن جميع أنواع الكائنات الحية خلقت خلقـاً خاصا بواسطة قوة فوق القوى الطبيعية . بينما ترى الثانية أن الكائنات الحية وجدت نتيجـة لعملية تطور من كائنات سبقتها فى الوجود ، وأن الحياة عبارة عن عملية تطور متصلة ومسـتمرة . وتحدث عملية التطور نتيجة لتغيرات فى العناصر الوراثية قد تكون ضئيلة أو كبيرة تسببها عوامل البيئة أو عوامل داخلية فى الحيوان ، والتطـور عملية طويلة المدى لا يمكن أن تخضع للتجارب المعملية .

وحتى القرن الماضي كان معظم الناس ، ومن بينهم بعض العلماء مثل **لينيوس** Linnaeus **وكوفييه** Cuvier **واوين** Owen وغيرهم يعتقدون أن كل نوع من أنواع الحيوانات قد خلق خلقا مستقلا لا علاقة له بالأنواع الاخرى ، فالقط مثلا خلق خلقا خاصا وكذلك القرد والكلب والانسان وغيرهم .

وكان كوفييه يعتقد أن اختفاء حفريات أى نوع من الأنواع ما هو الا نتيجة لسلسلة من الكوارث كان آخرها كارثة الطوفان ، وانه بعد كل من هذه الكوارث عمرت الارض من جديد كائنات حية اخرى أرقى من السابقة خلقت خلقا جديدا .

ولكن نظرية الكوارث هذه استبعدها العالم الاسكتلندى تشارلز لايل Charles Lyell (١٧٩٧ ــ ١٨٧٥) الذى ذكر فى مؤلفه **(اساسيات الجيولوجيا)** **Principles of Geology** أن عمليات الترسيب عمليات مستمرة .

وكان أرسطو (٣٨٤ ــ ٣٢٢ قبل الميلاد) الذى يمكن اعتباره أول علماء الحيوان المرموقين ، يظن أن الكائنات شكلتها قوة مثالية ، وظلت نظريته سائدة مئات السنين .

أما فى العصور الحديثة فان العالم الفرنسى بوفون Buffon (١٧٠٧ ــ ١٧٨٨) كان أول عالم بيولوجى يستبعد نظرية الخلق الخاص ، وأشار الى أن الحيوانات قابلة للتغير تبعاً للبيئة ، وأن التغيرات البسيطة التى تطرأ على الحيوانات تتجمع لتكون تغيرات كبيرة ، وأن كل حيوان نتيجة تغيرات حدثت لحيوان سابق أقل منه رقيا وابسط تركيبا .

وجاء بعد ذلك العالم الانجليزى ارازموس داروين Erasmus Darwin (١٧٣١ ــ ١٨٠٢) ، وهو جد العالم الشهير ــ تشارلز داروين ــ ليضيف الى ذلك أن الاستجابات الوظيفية للمؤثرات الخارجية يورثها الحيوان لذريته .

• • •

لامارك ووراثة الصفات المكتسبة

كان العالم الفرنسى لامارك Lamark أول من عرض نظرية عامة للتطور فى عام ١٨٠٢ ، ثم نقح نظريته واستكملها فى عام ١٨٠٩ ، ولامارك أساساً أحد علماء علم النبات ولكنه اشتهر بدراساته فى تشريح اللافقاريات ، وهو أول من قسم المملكة الحيوانية الى حيوانات لافقارية (أى لا يوجد بها عمود فقرى) وحيوانات فقارية أى ذات عمود فقرى ، وقادته دراساته الى أن أنواع الحيوانات ليست ثابتة ولكنها منحدرة من أنواع اخرى سبقتها فى الوجود . وتعرف نظرية لامارك فى الوقت الحاضر بنظرية « **وراثة الصفات المكتسبة** » وتشتمل على ما يأتى :

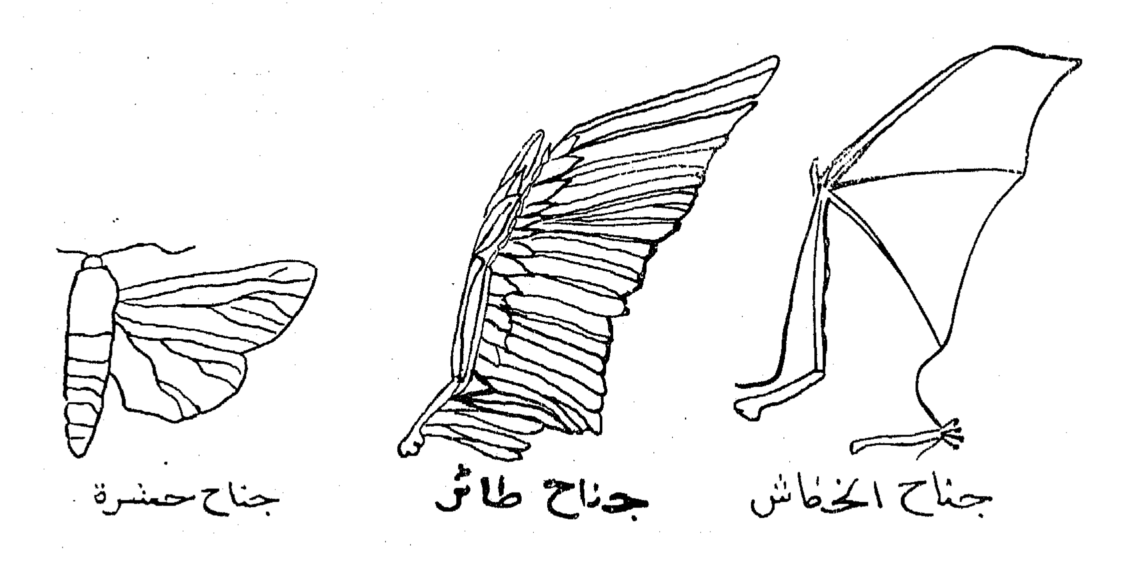
أولا : الكائنات الحية ومكوناتها تنزع نحو الازدياد فى الحجم .

ثانيا : اذا استخدم عضو من الأعضاء بشكل مستمر فان ذلك ينتج عنه زيادة فى حجم ذلك العضو ، بينما عدم استعمال العضو يؤدى الى ضموره فى النهاية .

ثالثا : تكون عضو جديد يكون نتيجة حاجة جديدة لهذا العضو .

رابعا : التحورات فى الأعضاء التى تحـدث نتيجة للعوامل السابقة يورثها الآباء للابناء وينتج عن ذلك تغير فى أشكال الذرية مع مرور الزمن وتوالى الأجيال .

ويمكن توضيح بعض أجزاء نظرية لامـارك بمثالين من الأمثلة التى ذكرها ... والمثال الاول يتعلق بالطيور ، فلقد كانت الطيور فى العصـور السابقة تعيش على اليابسة ، واذا احتاج أحد هذه الطيور للسير فى الماء بحثاً عن غذائه فانه يفرد أصابعه عندما يضرب بها الماء . وهذا الشـد المستمر للجلد عند قاعدة أصابع الطير مع تحريك عضلات الأرجل يؤدى الى توارد مزيد من الدم الى الأصابع ، ونتيجة لذلك ازداد حجم الجلـد عند قاعدة هذه الأصابع فتكوّن الغشاء الـذى نجده الآن بين أصابع البط والاوز وغيرهما مـن الطيور التى تعوم فى الماء .



شكل (٥)

والمثال الثانى الذى ذكره لامارك يتعلـق بالثعبان ، فان استمرار زحف الثعبان خـلال الحشائش أدى ، فى نظر لامارك ، الى ازدياد طول الجسم ، وذلك لكى يتمكن من المرور مـن خلال الفتحات الضيقة . وطول الأرجل فى هذه الحالة يعوق عملية الزحف اذ لا بد من ثنيهـا للخلف وعدم استعمالها ، كما أن الأرجل القصيرة تصبح أيضاً عديمة الفائدة اذ أنها لا تقوى علـى حمل جسم طويل كجسم الثعبان ، ولذا فان لامارك اعتقد أن ضمور الأرجل واختفاءها فى النهاية فى الثعبان جاء نتيجة لعدم الحاجة اليها ...

ولقد لاقت نظرية لامارك معارضة شـديدة منذ البداية ، وتعرض لنقد لاذع بلغ حد التجريح من زملائه العلماء . وكان رأى المعترضين يتلخص فى أن التطور نحو كبر الحجم فى الحيوانات ليس صحيحاً دائماً ، ومن جهة اخرى فان تضـخم حجم العضو نتيجة لكثرة استعماله مثل العضلات التى تتضخم فى أجسام حاملى الاثقال يزول اذا اهمل الشخص مزاولة حمل الاثقال لمدة طـويلة ، كما أن أطفاله لا يرثون عنه تضخم هذه العضلات .

أما قول لامارك ان الأعضاء الجديدة تنشأنتيجة لحاجة الجسم الى هذه الأعضاء فلقد صادف أيضا هجوما عنيفا من عديد من العلماءالذين قالوا أن هذا الرأى لا يرتكز على أساس علمى سليم مما أدى الى رفض العلماء لنظريةلامارك ، **وسوف أعود لهذا الموضوع فيما بعد ..**

ولقد ادعى العالم الروسى بافلوف Pavlov انه درب عدداً من الفئران لتخرج للطعام عند سماع صوت جرس ، وقال انه مع توالى الأجيالالتى ظلت تدرب مثل هذا التدريب نتج فى النهاية أفراد لم يحتاجوا لتدريب كبير . ولكن العلماءالذين قاموا بتحليل البيانات التى حصل عليها بافلوف وجدوها غير كافية لاقناعهم برأيه .

ومن التجارب الكلاسيكية قطع ذيول عددمن الفئران عند ولادتهم حتى لا يستعملوها مطلقا فى أثناء حياتهم ، وبعد أكثر من خمسين جيلا منالفئران التى عوملت بهذه الطريقة ظلت ذرية هذه الفئران تولد بذيول طويلة لا تقل طولاً عنذيول أجدادها ، مما جعل العلماء يعتقدون أن الصفات المكتسبة بمثل هذه الطريقة لا تورثللابناء !

● ● ●

تشارلز داروين ونظرية الانتخاب الطبيعى

ولد داروين فى نفس اليوم الذى ولد فيهابراهام لنكولن فى عام ١٨٠٩ ، كما ولد فى نفس العام عدد من العباقرة مثل جلادستون والموسيقارشوبان والموسيقار مندلسون والروائى ادجار الان پو وغيرهم ... وكان جد داروين العالمالأديب « ارازموس داروين » ، أما أبوه فكان طبيباً ، ولم يكن داروين متميزاً فى دراسته حتىسن الشباب،وكان يقضى معظم وقته خارج المنزل يزاول أنواعا من الرياضة ، وكان أبوه يعتقد أنابنه تشارلز لا يصلح لأى شىء ، وضاق والده بشغفه باصطياد الفئران كما ضاق بالمعمل الذىأقامه فى حديقة المنزل لاجراء بعض التجارب فى الكيمياء والفيزياء ، فأرسله الى جامعة أدنبرهليدرس الطب ليصبح طبيبا مثله ، ولكن ابنه تشارلز ضاق بمحاضرات التشريح وكانت رؤيةالعمليات الجراحية تفزعه حتى انه فى يوم من الأيام اندفع خارجاً من المدرج بأقصى سرعة اذ لميقو على رؤية عملية جراحية تجرى لطفل بدون مخدر حيث لم يكن التخدير معروفاً فى ذلك الوقت،وظل صراخ الطفل فى ذلك اليوم يرن فى اذنيه ويعذبه لعدة سنوات ، وهنا أدرك والده أن ابنهتشارلز لم يخلق لدراسة الطب ، فحوله للدراسات الدينية ليصبح واحداً من رجال الدين فألحقه بكلية المسيح بجامعة كمبردج ، ولكنه لم يكن على استعداد حقيقى لتلقى مثلهذهالدراسة .

وكانت نقطة التحولفىحياة تشارلز داروينعندما سنحت له الفرصة وهو فىالثانية والعشرين من عمره ليجوب البحار لمدة خمس سنوات علىمتن سفينة استكشاف تدعى بيجل Beagle وكانت ملاحظاته فى أثناء هذه الرحلة هى التىأمدته بالمادة العلمية الأساسية التى بنى عليها فيما بعد نظريته عن التطور ...

ولم يكن داروين أول من فكر فى نظريةالتطور ، فلقد فكر فيها من قبله علماء عديدون ، ومنذ آلاف السنين قبل الميلاد أشار بعض كتابالصين الى فكرة تطور الانسان من حيوانات أدنى منه مرتبة ...

بدأ تشارلز داروين يدوّن ملاحظاته عنأصل الأنواع فى عام ١٨٣٧ ، وفى السنة التالية

قرأ موضوعا لمالتوس Malthus بعنوان « مقال عن السكان » وضح فيه هذا المؤلف ان عـــدد السكان يزداد بنسبة هندسية الى أن يوقف هذه الزيادة مقدار الغذاء المتاح عندما يصبح أقل من القدر اللازم لغذاء الأفراد . وعلق داروين علـى ذلك بقوله « عندما تهيأت لقبول مبدأ الصراع من أجل الحياة الذى يحدث فى كل مكان ، وعن طريق الملاحظة لعادات الحيوانات والنباتات ، استرعى انتباهى أنه تحت هذه الظروف تبقى التغيرات التى فى صالح الحيوان أما التغيرات التى لا تكون فى صالحه فيقضى عليها ، ونتيجة لذلك تنتـــج أنواع جديدة » .

وفى عام ١٨٤٤ كتب داروين ملخصاً لنظريته ولكنه استمر فى جمع بيانات من البحوث الأصلية التى قام بها والتى قام بها غيره من العلماء .

ومن العجيب انه فى نفس الوقت توصـــل الى نفس النتيجة عالم انجليزى آخر هو والاس Wallace (١٨٢٣ - ١٩١٣) وذلك فى أثناء دراسته لنباتات وحيوانات الملايو !!

وفى عام ١٨٥٨ كتب والاس مقالاً عن هذا الموضوع وأرسله الى داروين ليبدى رأيه فيه، فدهش داروين واحتار ماذا يفعل ازاء تلك الخواطر التى تواردت له ولولاس فى نفس الوقت ؟! فأرسل رســـالة لأحد أصدقائه يقول فيها « لم أر فى حياتى أعجب من توارد هذه الأفكار » ، وفكر داروين بعد قراءة مقال والاس أن ينسحب مـن الميدان فيصبح بذلك والاس هو صاحب النظرية، ولكن بعض أصـــــدقائه نصحوه بأن يعد مقالا مختصرا يقرأ مع مقال والاس فى اجتماع الجمعية اللينوسية بلندن فى أول يوليه من عام ١٨٥٨ .

وفى العام التالى نشر داروين نظريته فى كتاب بعنوان **((فى أصل الأنواع بواسطة الانتخـــاب الطبيعى أو بقاء الأجناس فى صراع الحيـــاة))** . وعلى الرغم من هـــذا العنوان الطويل العجيب ورداءة الأسلوب الذى كتب به الكتـــاب الملىء بالحشو ، الا أنه اعتبر أهم كتاب صدر فى القرن التاسع عشر وتلقفته الأيدى لحظة صدوره حتى أن الطبعة الأولى منه اختفت من السوق فى بضع ساعات !

ويشتمل الكتاب على أدلة عن التطـــور والانجاب الطبيعى ، وأصبح موضوع التطـــور بفضل هذا الكتاب حديث الناس حتى البعيـــد منهم عن الوسط العلمى !

ويمكن تلخيص نظرية داروين فيما يلى :

أولا : توجد فى الطبيعة اختلافات فى الأنواع والأفراد .

ثانيا : عن طريق النسبة الهندسية لمعدل زيادة الأفراد التى تحدث نتيجة للتكاثر فان عدد أى نوع يجنح نحو الزيادة المطردة ، ولكـن العدد النهائى فى الواقع يبقى ثابتا بسبب موت العديد من الأفراد عن طريق الأعداء والمرض وقلة الغذاء وغيرها من عوامل الفناء .

ثالثا : فى ظل هذه الظروف يحدث تنازع للبقاء أو صراع من أجل الحياة بين الأفراد تكون نتيجته القضاء على الأفراد غير الصالحين للبقاء ، وبقاء الافراد الصالحة ... وهذه الافـــراد الصالحة تظل تتكاثر .

رابعا : نتيجة لتنازع البقاء أو الصراع من أجل الحياة تسود عملية الانتخاب الطبيعى ويكون من نتيجتها بقاء الأصلح .

● ● ●

أ ــ الاختلافات بين أفراد النوع الواحد : لا تتشابه جميع أفراد اى نوع من أنواع الحيوانات تشابها تاما (فيما عدا التوائم المتشابهة) اذ توجد بعض الاختلافات الفردية . فالانسان مثلا ، وهو نوع من أنواع الحيوانات ، لا تتشابه أفراده تشابها تاما اذ يوجد منه الذكى والغبى والقبيح والوسيم والطويل والقصير وأبيض البشرة واسمر البشرة واصفر البشرة ... الخ ...

ولقد لاحظ داروين أن التغيرات بين أفراد الحيوانات المستأنسة اكثر من تلك التى بين الحيوانات البرية ، وفى رأيه أن هذه الاختلافات البسيطة بين أفراد النوع الواحد هى سبب عملية التطور فى الطبيعة ...

ب ــ النسبة الهندسية فى تكاثر الافراد : جميع الحيوانات والنباتات قادرة على التكاثر السريع ، فحيوان البراميسيوم مثلا ــ وهو حيوان أولى دقيق الحجم مكون من خلية واحدة ــ يمكنه أن يتكاثر بالانقسام نحو ٦٠٠ مرة فى العام ، ولوظلت جميع الافراد الناتجة عن هذا الانقسام على قيد الحياة واستمرت فى عملية التكاثر بالانقسام فانها بعد بضعة أشهر قد يصبح حجم تلك الكتلة الهائلة من الافراد أكبر من حجم الكرة الارضية !

وكذلك الأمر فى حالة الذبابة المسماة بذبابة الفاكهة ، فان دورة حياتها لا تزيد عن عشرة أو اربعة عشر يوماً على الأكثر ، وكل انثى قد تضع نحو ٢٠٠ بيضة فى خلال فترة الحياة القصيرة هذه ، ففى خلال ٤٠ ــ ٥٠ يوماً اذا استمرت فى الطعام والمأوى وغيرهما من ضروريات الحياة . فقد يبلغ عددها ٢٠٠ مليون فرد ، وفى خلال صيف واحد قد تصبح الأعداد لا يحدها الحصر . .

جـ ــ تنازع البقاء أو الصراع من أجل الحياة: على الرغم من احتمال زيادة عدد الأفراد زيادة مذهلة عن طريق التكاثر كما ذكرنا فى المثالين السابقين الا اننا نجد أنه فى الظروف العادية لاتوجد فى الطبيعة هذه الأعداد الهائلة من أى نوع من أنواع الحيوان ، فعدد الأفراد الناتجة من التكاثر لاتطرد زيادتها نحو ما لا نهاية بل تنزع نحو الثبات عند حد معين وذلك بسبب عوامل عديدة كما ذكرنا مثل المناخ ومقدار الطعام أو عدم توفر أماكن مناسبة للتكاثر وغيرها من العوامل ، اذ أن أفراد النوع الواحد تتنافس فيما بينها للحصول على الطعام والمأوى وغيرهما من ضروريات الحياة ، كما تتنافس أيضا مع الانواع الاخرى للحيوانات ، فقد يقضي عليها قلة الطعام أو المرض أو الأعداء وغيرها من عوامل الفناء، وبذا نرى أن تنازع البقاء أو الصراع من أجل الحياة عملية مستمرة يكون من شأنها القضاء على بعض الأفراد .

ويحدث الصراع من أجل البقاء فى اى مرحلة من مراحل اى نوع من أنواع الحيوان ابتداء من البيضة التى تفشل فى عملية الفقس ، كما يكون فى أثناء عملية التكوين الجنينى والاطوار اليرقية أو خلال حياة الحيوان التام النمو ، ويعتبر الحيوان ناجحاً فى صراعه من اجل البقاء اذا استمرت حياته حتى يتمكن من التكاثر وانجاب الذرية .

د ــ الانتخاب الطبيعى : بنى داروين نظريته اذن على أساس أن الأفراد فى النوع الواحد تختلف فيما بينها بعض الاختلافات ، وأن الأفراد التى تتمتع باختلافات فى صالح النوع هى التى يكتب

لها البقاء فى أثناء عملية الصراع من أجل الحياة ،وهذه تنجب ذرية تتمتع بنفس صفاتها ، ولقد سمى سبنسر spencer هذه العملية بعمليةبقاء الأصلح The survival of the fittest ، أما الأنواع الضعيفة التى تنقصها الصفاتالملائمة للحياة فانها تتعرض للفناء قبل أن تنجب ذرية . فلا يبقى فى النهاية سوى الأفراد القويةذات الصفات الحسنة من الوجهة البيولوجية وتستمر هذه العملية عملية بقاء الأصلح فىالأجيال التالية ويتمخضهذا تدريجيا عنحيوانات أكثر تكيفا للبيئة التى تعيش فيها ، فاذا حدثتغير فى البيئة اقتضى ذلك ضرورة حدوث تغير فى نوعية الصفات فى الحيوان واكتسابه صفاتجديدة تكون فى صالحه ليظل على قيد الحياة فى البيئة الجديدة .

فاذا تغيرت البيئة بالنسبة لنوع من انواعالحيوانات أو هاجر حيوان من بيئة الى بيئة جديدة فينبغى أن تطرأ عليه تغيرات تمكنه منالحياة فى البيئة الجديدة ، والحيوانات التى تفشل فى اكتساب صفات جديدة تتلاءم مع البيئةالجديدة يكتبعليها الفناء ولا تبقىسوىالحيوانات التى حدثت بها التغيرات الملائمة للبيئة الجديدة .

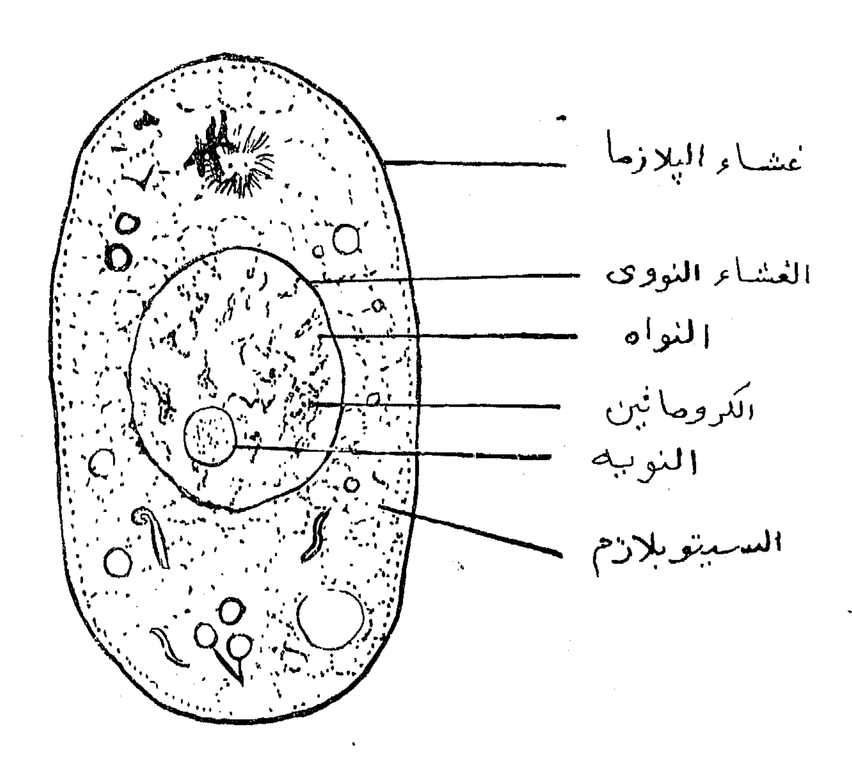
فلو أن فردين من أفراد نوع واحد عاشا فىبيئتين مختلفتين واكتسب كل واحد منهما صفات جديدة تلائم البيئة التى يعيش فيها،فان التغيراتالمتتالية لذريته تجعلهما يختلفان فى الشكل والصفات على مر الأيام حتى يصبحا فى النهايةنوعين مختلفين ، وبهذا تنشأ أنواع جديدة من الحيوانات انحدرت من أصل واحد ، وهذا فىرأى داروين سبب اختلاف الحيوانات وتباينها على مر العصور الجيولوجية .

• • •

أصل الاختلافات الوراثية

الاختلافات الوراثية فى أفراد النوع الواحدمن الحيوانات هى التى تحدث للحيوان وتكون قابلة للوراثة . ولقد كان داروين على علم بوجوداختلافات فى أفراد أنواع الحيوانات البرية والمستأنسة على السواء ولكنه لم يكن على درايةبكيفية حدوثها أو كيفية وراثتها ، فقوانين مندل Mendel للوراثة لم تكن معروفة فى ذلكالوقت ، اذ ان سلوك الكروموسومات Chromcsomes ذات اهمية قصوى لفهم عمليات التطور ،وهذا أمر لم يعرف الا حديثا ، فالكروموسومات الموجودة فى أنوية الخلايا هى التى تحمل عناصرالوراثة التى يطلق عليها اسم جينات Genes والجينات أجسام افتراضية ، ويمكن تشبيهالكروموسوم بخيط العقد والجينات بحبات العقد المتراصة ، وكل واحد من هذه الجيناتيحمل صفة معينة من الصفات التى تورث .

ولكى يزداد الأمر وضوحاً ينبغى أن نعلمشيئاً عن تركيب الخلية الحيوانية ، فجميع أجسام النباتات والحيوانات تتكون من عدد منهذه الخلايا ، وتحاط الخلية الحيوانية بغشاء رقيقللغاية يطلقعليه اسم غشاء البلازما ،ويحيطهذا الغشاء بمادة الخلية المصنوعة منالبروتوبلازم والتى يطلق عليها اسم السيتوبلازم ، وهذاالسيتوبلازم عبارة عن مادة نصف شفافة لزجة ، ويحتوى على تراكيب عديدة واكثر هذهالتراكيبوضوحا عبارة عن جسم يكون عادة كرويا أو بيضى الشكل أو مستطيلا يطلق عليه اسم النواة.والنواة محاطة أيضا بغشاء نووى غاية فى الرقة



الخلية الحيوانية

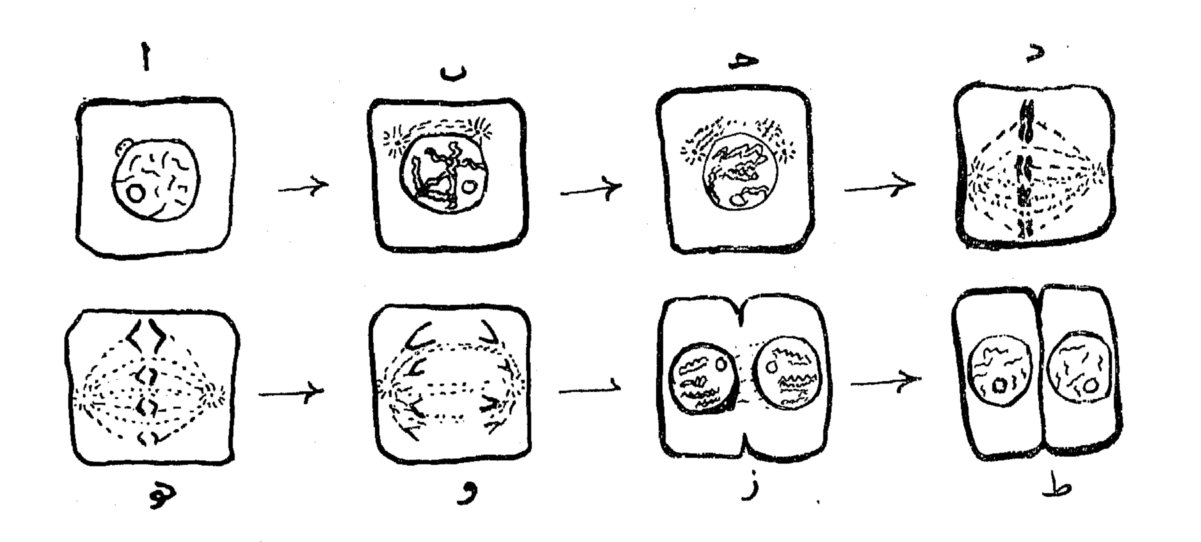
شكل (٦)

يطلق عليه اسم الغشاء النووى يحيط عادة بمادةنصف سائلة . ويوجد بداخل النواة تركيب يسمى كروماتين Chromatin يكون على هيئة حبيبات ، ولكن هذه الحبيبات فى الواقع ما هى الا أجزاء من خيوط دقيقة . وعند انقسام الخلية الى خليتين يتحول الكروماتين الى أجسام متميزة هى التى يطلق عليها اسم الكروموسومات (انظر الشكل رقم ١) .

وعدد هذه الكروموسومات ثابت فى كل نوع من أنواع النباتات أو الحيوانات ، فعددها فى خلايا جسم الانسان مثلا ٤٦ كروموسوما ، وفى خلايا جسم ذبابة الفاكهة ثمانية كروموسومات . وعدد الكروموسومات زوجى فى معظم الأحيان ، وهى مختلفة الاشكال ، ويوجد منها كروموسومان متشابهان فى الخلية الواحدة ، وعند انقسام خلايا الجسم تصطف جميع الكروموسومات بجوار بعضها عند خط استواء الخلية ثم ينشطر كل واحد من هذه الكروموسومات الى شطرين وبعد ذلك تتجه كل مجموعة من الكروموسومات التى انشطرت ، نحو أحد قطبى الخلية ثم تنقسم الخلية بعد ذلك الى نصفين . وكل نصف يصبح خلية مستقلة تحتوى على نفس عدد الكروموسومات الاصلية . وهذا النوع من الانقسام يطلق عليه اسم الانقسام الميتوزى ، وعملية الانقسام الميتوزى هذه عملية معقدة ولكن لاداعى للخوض فى تفاصيلها فى هذا المقال اذ أن الذى يعنينى هنا هو أن أبيّن أن النتيجة النهائية للانقسام الميتوزى هى الحصول على خليتين بدلاً من خلية واحدة ، وفى

كل خلية من الخليتين الناتجتين نفس عـــــدد الكروموموسومات الذى يميز حيوانا معينا ، أى أن كل خلية من خلايا جسم الانسان والمحتوية على ٤٦ كروموسومات عندما تنقسم الى خليتين يصبح فى كل خلية من الخليتين الناتجتـــين ٤٦ كروموسوما ، أى نفس العدد الذى كان فى الخلية الأصلية قبل انقسامها .

هذا النوع من الانقسام المسمى بالانقســام الميتوزى أو الانقسام غير المباشر ، هو الــــذى يحدث عند انقسام أى خلية من خلايا الجســم فى أى حيوان ، ولكن عند تكوين الامشـــــاج أى الخلايا التناسلية (وهى الحيوان المنوى فى الذكر والبويضة فى الانثى) نجد أن الكروموسومات لا تنشطر الى شطرين ، ولكن يحدث الانقسام فى هذه الحالة بطريقة اخرى يطلق عليها اسم الانقسام الاختزالي أوالميتوزى ، اذ أن عدد الكروموسومات فى كل خلية من الخليتين المنقسمتين يصبح نصف عدد الكروموسومات الموجودة فى خـــلايا جســم الحيوان ، فيصبح عددها فى الحيــــوان المنوى للانسان ٢٣ كروموسوما كما يصبح عـــددها فى بويضة الانثى ٢٣ كروموسوما أيضا بدلاً من ٤٦ ، وفى ذلك حكمة كبرى ، اذ عندما تتحد الحيوان المنوى بالبويضة لتكوين الخلية الملقحة أو الزيجوت يعود عدد الكروموسومات كما كان فى خلايا الجسم فلا يظل يتضاعف الى الأبد .



الانقسام الميتوزى للخلية

شكل (٧)

وينتج الذكر عدداً كبيراً من الحيوانـــــات المنوية ، ولكن لا تتكون عادة سوى بويضة واحدة فى الانثى ، ولا ينجح فى الوصول الى البويضـــــة لتلقيحها سوى حيوان منوى واحد ، والحيوانات المنوية المختلفة يوجد بها كروموسومات تحمل عناصر وراثية تختلف من حيوان منوى لآخر ،

ولذا فان الصدفة تلعب دوراً فى تكوين الصفات الوراثية للمولود تبعاً للحيوان المنوى الذى أمكنه الوصول الى بويضة الانثى والاتحاد بها لتكوين الجنين .

وقد تحدث تغيرات فى عناصر الوراثة المحمولة على الكروموسومات ، وهذه التغيرات يطلق عليها اسم « الطفرة » mutation فيحدث تبعاً لذلك تغير فى الصفات الوراثية ينتقل الى الاجيال التالية ، فيحدث ذلك فى الاجيال الحديثة اختلافات عن الاجيال السابقة ، وهذه الطفرات قد تكون فى صالح الحيوان او النبات وقد تكون فى غير صالحه ، اى قد تكون مفيدة وقد تكون ضارة أو قد تكون متعادلة اى لا هى بالمفيدة ولاهى بالضارة ، وبعض هذه الطفرات قد تكون قاتلة للحيوان .

● ● ●

التغيرات فى الجينات والانتخاب الطبيعي

ذكرنا أن الطفرات تنتج افراداً ذات صفات جديدة تختلف عن الصفات السابقة فى الحيوان أو النبات ، وعند توالى هذه الطفرات تزداد اختلافات الحيوانات عن الآباء والاسلاف ، وفى خلال ذلك تموت الافراد التى اكتسبت صفات جديدة لا تتلاءم مع البيئة ، بينما تبقى الافراد التي اكتسبت تغيرات مفيدة للحيوان ؛ اى تساعده على الحياة فى البيئة التي يعيش فيها ، وهذا ما يُعبرعنه بعملية الانتخاب الطبيعي ، اى انتاج أفراد جديدة من أفراد سابقة ، وهذه الأفراد الجديدة اختلفت عن الأفراد السابقة اختلافات معينة تجعلها اكثر ملاءمة للحياة فى البيئة التي تعيش فيها ، فلايبقى فى النهاية سوى الحيوانات الصالحة للبقاء بينما تتلاشى وتختفى الحيوانات التى اكتسبت صفات ضارة لا تلائم ظروف حياتها .

والمعروف أن جميع النباتات والحيوانات مهيأة للحياة فى البيئة التي تعيش فيها ، وهذا ما يطلق عليه اسم التكيف ، ويشمل التكيف الشكل والفسيولوجيا والسلوك واسلوب الحياة ، ففى نحلة العسل مثلا عديد من التكيفات مثل اجزاء الفم القارضة اللاعقة التى تشكل الشمع وتمتص الرحيق ، والقابلية للانجذاب نحو المواد السكرية ، ووجود الشعيرات التى تجمع بواسطتها حبوب اللقاح من النباتات ، وقدرتها على تشكيل الشمع لتحفظ فيه الطعام وتحمى صغارها ، ومن سمات التكيف ايضا فى نحلة العسل تميز افراد المستعمرة الى ثلاث فئات : الملكة والشغالة والجنود اذ بواسطة هذا التشكيل يعيش النحل فى مستعمرات مستقرة ويحيا حياة ناجحة .

أما الانسان فهو نوع من أنواع الحيوانات قادر على فعل عديد من الاشياء بطرق مختلفة وقادر على الحياة فى بيئات متباينة .

وللثدييات المختلفة أسنان متعددة الاشكال تناسب أنواع الطعام المختلفة التي تتناولها والطفيليات مكيفة للحياة داخل العائل ، مثل حيوان الملاريا والدودة الكبدية اللذين يتنقلان

خلال دورة حياتهما بين عائلين مختلفين ، فحيوان الملاريا (الذى يسبب حمى الملاريا) المسمى بلازموديم Plasmodium يقضي جزءاً من دورة حياته داخل دم الانسان وكبده ، ويقضى الشطر الآخر من حياته داخل نوع من أنواع البعوض . وكذلك الدودة الكبدية تقضى جزءاً من دورة حياتها داخل الانسان والجزء الآخر من حياتها داخل أحد القواقع ، وفى كل فترة من فترات دورة الحياة تكون هذه الطفيليات مكيفة للحياة داخل العائل .

والفقاريات الكبيرة الحجم التى تعيش فى المحيطات تشترك جميعا فى كونها ذات أجسام انسيابية تسهل لها الحركة فى الماء كما يوجد بها زعانف تمكنها من العوم بسهولة وكفاءة حتى لو اختلفت المجموعات الحيوانية التي تنتمى اليها؛ اذ يشترك فى هذه الصفات سمكة غضروفية كسمكة القرش أو حيوان ثديي كالحوت .

وبعض تكيفات الحيوان ذات وظيفة وقائية، وهذا التكيف قد يكون بالتركيب أو الوظيفة أو اللون. فالغلاف الذى يغطى السلحفاة والرخويات (كالقواقع والمحار) يعتبر تكيفاً فى تركيب أو بنيان الحيوان لحمايته ، بينما وجود أعضاء اللسع فى النحل والدبابير واستخدام السم بواسطة الثعابين والعقارب عبارة عن تكيفات وظيفية وهى تستخدم أيضا لحماية الحيوان من أعدائه .

ويعتبر لون الحيوان فى كثير من الأحيان وسيلة من وسائل التكيف لحمايته من أعدائه ، فقد يتشابه لون الحيوان مع الوسط الذى يعيش فيه فلا تكتشف وجوده عيون الاعداء وتمر عليه دون أن تلاحظ وجوده اذ أنها لو رأته فربما تقضى عليه .

وبعض الحشرات تتشابه أجسامها مع فروع الاشجار التى تقف عليها فتبدو للعدو وكأنها أحد تلك الفروع ، كما أن بعض الحيوانات تتغير ألوانها من آن لآخر لتصبح مشابهة للون الوسط الذى تقف عليه فلا تسهل رؤيتها مثل الحرباء والضفدعة ، وبهذه الوسيلة لا تراها عيون الاعداء بسهولة ، وعلى العكس من ذلك نجد أن بعض الحيوانات التي يفزع منظرها الاعداء كالنمل والدبابير تكون ملونة بألوان زاهية لتعلن عن وجودها وتصبح واضحة للعدو فيهرب ولا يقترب منها أى ان اللون قد يكون للاختفاء وقد يكون للظهور ، تبعاً لظروف الحيوان .

وبعض الحشرات العديمة الضرر تحاكي فى ألوانها حشرات اخرى ضارة لتوهم العدو أنها قادرة على ايذائه والحاق الضرر به فيهرب منها وهى فى واقع الامر لاحول لها ولا قوة ، وبهذا تتفادى اقتراب الاعداء منها بمحاكاتها فى الشكل لحشرات اخرى مخيفة ، فبعض الذباب يحاكى فى منظره الدبابير .. وكذلك بعض الخنافس تحاكى الدبابير فى أشكالها وألوانها وطريقة طيرانها فيظن العدو أنها مؤذية كالدبابير فلا يقترب منها .

والمفروض تبعاً لنظرية داروين ان كل هذه الصفات تعتبر فى صالح الحيوان اذ تساعده على البقاء على قيد الحياة فى البيئة التى يعيش فيها، ولقد اكتسب تلك الصفات عن طريق طفرة مفيدة ، اما الحيوانات التي لم تكتسب مثل هذه الصفات فلقد كتب عليها الفناء .

● ● ●

الآراء الحديثة فى نظريتى داروين ولامارك

لعل أهم كتاب ظهر فى السنوات الاخـــيرةمتناولاً التعليق على نظريتى داروين ولامارك هو فى رأيى كتاب « نظرات فى تطور الكائنات الحية »لمؤلفة العالم الانجليزى جراهام كانون الذى كان استاذاً بجامعة مانشستر الى عهد قريب .

يقول كانون ان ما يدعيه الداروينيون والمندليون (نسبة الى داروين ومندل) مـن ان الصدفة المحضة هى الاصل فى التطور قول ساذجلا يتفق مع الملاحظة والرأى السليم ، اذ ان فى الكائن الحى قوة موجهة كامنة فى ذات نفسه هىالتى تتحكم فى التطور وتقود خطاه ...

ويدافع كانون فى كتابه عن العالم الفرنسىلامارك ويرد اليه اعتباره ، ذلك العالم المهضوم الحق المفترى عليه الذى قوبلت نظريته بالسخريةوالتجريح ، حتى ان الفرنسيين بنى جنسـه أنفسهم عاملوه بسخرية وازدراء بينما هو فىواقع الامر المؤسس الحقيقى لنظريات التطور . وكان لامارك قد نشر آراءه فى نفس الموضوع قبلأن ينشر داروين كتابه « أصل الأنواع » بخمسين عاما !

وكان لامارك قد بلغ الخامسة والستين منعمره حين نشر آراءه لاول مرة ، ثم عاش بعد ذلك عشرينعاما داوم فى أثنائها علىاعادة النظر فى آرائهالاصلية ولكنه لم يضف اليها شيئا كثيرا ، ومضى ما كتبه لامارك الى عالم النسيان دون أن يحفلاو يهتم به أحد . والعجيب حقا انه بينما قـام داروين ولامارك كلاهما بتقديم آراء ثورية أدتالىظهور الرأى الحديث عن التطور ، نجد أن آراء داروين وحدها هى التى غزت الدوائر العلميـةبينما أهملت آراء لامارك مما جعل كتابتها أو عدم كتابتها سواء .

ويقول كانون أيضاً فى كتابه ان لامارك ماتعام ١٨٢٩ بعد أن كفبصره وأصبح فى فقر وعوز، ولكنه بوصفه عضواً فى الاكاديمية الفـرنســيةللعلوم كان لا بد من تأبينه فى مجلسها ، وقـام بهذا الواجب العالم كوڤييه ، الا أن مرثيته كانتنابية الكلمات مفعمة بالتجنى على لامارك لدرجة أنالاكاديمية لم تسمحبنشرها الا بعد وفاة كوڤييهنفسه ، ولم تنشرهـا الا بعد اجـراء تغييرات وتعديلات تجعلها فى صورة مقبولة .

ويقول كانون ان آراء لامارك لو انها صادفتما تستحقه من تقدير لما نال داروين كل هـذه الشهرة وذيوع الاسم ... ولما سلطت الاضواءعلى آراء لامارك نتيجة الاهتمام الشديد الـذى أحدثه ظهور كتاب « **أصل الانواع** » لـداروينأسيىء الاقتباس منها والنقل عنها اساءة بالغة ، فلقد أخذوا ما ذكره لامارك عن « وراثة الصفاتالمكتسبة » على أنه يمثل كل آرائه وهذا فى نظر كانون غير صحيح ، فلقد قدم لامارك نظريته فىصورة أربعة قوانين منفصلة عن بعضها ، وليس هناك سوى واحد منها فقط ، وهو آخرهـا ،الذى يعبر عن الاعتقاد بوراثة آثار استخـدام الاعضاء وعدم استخدامها ! مع أن هذا القانونبالذات ، كما يرى الاستاذ كانون بحق ، هـو القانون الذى لا ضرورة له . اذ ان القوانين الثلاثةالاخرى التى تتضمنها نظرية لامارك تشمل مـا

يتعرض له، فالقانونان الثانى والثالث فى نظر لامارك هما اللذان كانا يمثلان جوهر نظريته ، وكلاهما لاصلة له البتة بوراثة الصفات المكتسبة .

ويقول كانون ان داروين لا بد انه كان على علم بآراء لامارك ولكنه لم يشر اليها مطلقـــا فى كتابه « أصـــل الأنواع » . ومـــن العجيب ان داروين اتهم لامارك بانتحاله آراء جده ارازموس داروين ، اى انه كان يعتقد انه لم يكن اصيلا فى تفكيره ، ولكن على حد قول جراهام كانـــون فى كتابه ، « من كان بيته من زجاج فلا ينبغي ان يقذف الناس بالحجارة » ، فان الحقائق تدمغ داروين نفسه بهذه الجريمة التى اقترفها فى حق جده وفى حق لامارك وتمثل نقطة ضعف فى اخـــلاق وسلوك داروين لا يمكن ان تغتفر .

ويقول كانون انه مـــن العجيب ان داروين تقبل اللاماركية تقبلا صريحا عندما ناقش فى الطبعة السادسة من « أصل الأنواع » تطور الزرافة اذ يقول فى كتابه ان طول رقبة الزرافة جاء نتيجة لكثرة استخدام الرقبة لأكل اوراق الشجر ؟

ويؤكد كانون فى كتابه وجود قوة موجهـــة هادية مستقرة فى اعماق كل كائن حى تتحـكم فى تطوره وتوجهه لا عن طريق التغيرات العشوائية كما يزعم داروين وانما عن طريق تحولات مختارة . . فازدواج الكروموسومات وعملية الانقســـام الميتوزى والميوزى فى الخلية لا يمكن أن تكـــون نتيجة للصدفة العمياء .

ويزعم داروين انه صاحب فكرة تنازع البقاء التى بنى عليها نظريته ، ولكن الواقع ان لامارك كانت لديه فكرة محددة عن التنازع من أجل البقاء وقوة الانتخاب الطبيعي قبل ان يذكر داروين شيئاً عـــن ذلك بنحـــو خمسين عـــامـــا ! . . . فقد أشار لامارك الى أنه نظراً للقدرة الهائلـــة للحيوانات الدنيا على التكاثر ، فان الطبيعة لو لم تتدخل لوضع حد للزيادة الرهيبة المطردة فى اعدادها لأصبحت الارض مكانا غير صالح للسكنى ، وهو يقول انه فى مثل هذه الاحوال سوف يبقى من الكائنات اقواها ، والاقوى بأوسع مـــدلولات الكلمة يعنى الأصلح ، ولقد راى لامارك ايضا بثاقب فكره ان الحيوان الذى لا يستجيب للتغيرات التى تحدث فى بيئته على أفضل الوجوه وأنسبها لا يمكنه الحياة فى هذه البيئة ، كما قال ان الحيـــوان يستجيب للمؤثرات استجابة غريزية مؤكـــدة الصواب وخالية من الخطأ والانسان وحـــده ـ فى رأيه ـ هو الكائن الوحيد غير الخاضع لقانون الانتخاب الطبيعي الصارم ، وذلك بســـبب حضارته وذكائه ، وبهذا نرى ان الآراء الحقيقية التي كتبها لامارك قد شوهت تشويها كامـــلا واظهرت فى صورة تدعو للزراية والسخرية .

ولقد ساهم فى الاساءة الى آراء لامارك مثل ذلك المثال السخيف عندما قطعت ذيول الفئران عند ولادتها جيلا بعد جيل لرؤية ما اذا كان هذا يؤدى الى ظهور فئران بلا ذيول ، ويقول كانون تعليقاً على ذلك اننا لا نستطيع ان نتصور ما هو ادعى الى السخرية والاستهجان من ذلك البحث ! فان لامارك لم يقصد ذلك مطلقا . . .

ويتكلم كانون عن صفات الكائن الحى فيقول انها على نوعين على الاقل ، النوع الاول يشمل

تلك الصفات الوظيفية الهامة ، وهذه لأهميتها يجب ان تكون بوضع الانتخاب الطبيعى ، فاذا هبطت واحدة منها دون مستوى الكفاءة المطلوبة ازالها الانتخاب الطبيعي واكتسحها اكتساحا ، اذ انها فى هذه الحالة لا تكون ملائمة لاستمرار حياة الحيوان فى البيئة التى يعيش فيها ، اما النوع الثانى من الصفات فيشمل الصفات التافهة كاللون والشكل ، وهذه الصفات لا تكسب الحيوان شيئا جديدا يساعده على البقاء فى صراعه من اجل الحياة ، وهى لذلك لا تتعرض للانتخاب الطبيعى الا اذا اتفق ان اصبح لها فائدة كما هو الحال فى الحشرة الورقية التي اصبحت اجنحتها فى لون اوراق الشجر اذ ان ذلك يساعدها على الافلات من الاعداء التى تطاردها والبقاء على قيد الحياة .

اما اذا اتخذنا الراى القائل بأن كل صفة يجب ان يكون لها وظيفة وأن قصور ادراكنا وحده هو الذى يجعلنا نعجز عن الاهتداء الى القصد والغرض منه ، وهو الراى الذى جاهر به داروين وأتباعه ، فان كانون يرى انه فى هذه الحالة تنتفي الحاجة الى الاسترسال فى البحث والنقاش، ولكن داروين ناقض نفسه ، كما كان دأبه فى كثير من الاحيان ، وذلك فى موضع متقدم من كتاب « أصل الأنواع » حين تعرض لخصائص الكائنات التى أسماها « متعددة الاشكال » ، وهذه الكائنات تتخذ لنفسها أشكالا مختلفة فى بيئات متشابهة ، والانتخاب الطبيعي اذا كان قد انتخب واحدا بعينه من هذه الاشكال ليتمكن من الحياة فى هذه البيئة بذاتها فكيف تمكنت الاشكال الاخرى أيضا من البقاء ؟ ! ولقد علل داروين ذلك بقوله ان « نقاط التركيب » التي اختلفت فيها الاشكال المتنوعة « لا هى بذات نفع ولا هى بذات ضرر » بالنسبة للنوع ، اى انها صفات محايدة أو صفات تافهة كما يسميها كانون فى كتابه ، ولكن داروين غفل فيما يبدو عن ادراك أن تلك الصفات ما دامت على هذا النحو « محايدة أو تافهة » فما كان يتأتى أن تنشأ بالانتخاب الطبيعى ... اذ انه فى اثناء عملية الانتخاب الطبيعي لا تنتخب للبقاء الا الصفات ذات النفع للحيوان .

والصفات التى تناولتها بحوث مندل والتي تدرس فى التجارب المندلية لاثبات قوانين الوراثة كانت جميعها من النوع التافه التى لا يستفيد الكائن الحى قليلا أو كثيرا عندما يرثها مثل لون وملمس وطول نبات البازلاء الذى اجريت عليه التجارب ... وكذلك الامر فى حشرة ذبابة الفاكهة Drosophila التى درسها العلماء دراسة مستفيضة فى تجارب الوراثة ، فان الصفات التي ركز عليها العلماء دراساتهم فى هذه الحشرة فى تجارب الوراثة تعتبر من الصفات التافهة أيضاً التي لا أهمية لها بالنسبة للكائن الحى .

أما الصفات الوظيفية الهامة التى تؤثر فى حياة الحيوان تأثيرا هاما ، اى أن وجودها أو غيابها قد يسبب موت الحيوان فى اثناء الصراع من اجل الحياة أو تسبب انتصاره فى هذا الصراع فان المندليين يردون على ذلك بقولهم اننا لانستطيع أن نعالج هذه الصفات الا من الناحية النظرية وحدها ، اذ انها لا تخضع للدراسة التجريبية ، وهو قول لا يرى فيه كانون الا اعترافا مذهلا بالضعف ، ويضرب جراهام كانون مثلا لذلك فيقول ان الفقاريات الاولى لم يكن لها قلوب حقيقية ، ويبنى كلامه هذا على اسس من التشريح المقارن ، ومن ثم كان ظهور القلب لأول مرة فى سلسلة تطور الفقاريات مستلزما ، وفقا لمنطق المندليين ، ظهور جينات (عناصر وراثة) تختص بتكوين ذلك العضو ، وان تحليلنا لهذا القول تجريبيا سوف يعنى بالضرورة انتاج

صور خالية من الجينات الضرورية أو فيها جينات منحرفة أو مشوهة بشكل ما ، أى صور لا قلب لها أو ذات قلب شاذ ، وهذا بطبيعة الحال كان كفيلاً بوضع حد ونهاية للتجربة ، ولعل الامر كذلك . **ولكن هذا لن يغير من الحقيقة شيئا ،وهى أن المندليين المحدثين يفترضون دون أى دليل تجريبى أن الصفات الوراثية من هذا النوع تورث فعلا بنفس الطريقة التى تورث بها الصفات التافهة كاللون والملمس ، أى أنهم يفترضون مثلا أن طريقة وراثة لون عين الانسان هى نفسها طريقة تطور عين الانسان ،** ويرى كانون أن الأمر الأكثر احتمالا هو أن الصفات الهامة الوظيفية قد تورث وفقاً لطراز آخر من الوراثة يسير جنباً الى جنب مع الوراثة المندلية ، طراز لا علاقة له البتة بالجينات ، بل ولا حتى بالكروموسومات وانما تحدده حاجات الكائن فى مجموعه ، طراز يتعلق بكيان الكائن الحى كله وليس بجزء أو عضو معين فيه ، طراز تفسره نظرية لامارك أكثر مما تفسره نظرية داروين .

ويقول كانون ان من الحقائق التى اتضحت منذ سنوات عديدة أن الطفرات المندلية ، أى التغيرات الوراثية المفاجئة ، تختص بتغيرات تطرأ على صفات موجودة فعلاً ولا تمت بصلة الى ظهور صفات وظيفية جديدة ، فكل خاصية من الخصائص التى تثبت التجارب المندلية بصفة قاطعة أنها تورث وفقا لجهاز مركب من الجينات كانت فعلا فى الحيوان موضع التجربة قبل اجرائها ولكن بصورة مختلفة ، فقد تسفر التجارب عن انتاج عين حمراء بدلاً من عين سوداء ، ولكن ما من تجربة انتجت ذرية فيها أعضاء عاملة استحدثت فيها استحداثا كاملا ، ومع ذلك ، كما يقول كانون ، فان ظهور الصفات الجديدة فى الكائنات هو الذى يرسم الحدود والمعالم للخطوات الرئيسية فى سلم التطور . ومن أمثلة ذلك التغير الذى طرأ على بيض الزواحف فأصبح محاطا بالزلال الذى يحل محل الوسط المائى ، وما استتبع ذلك من احاطة الزلال بقشره لكى تحتفظ البيضة بالزلال ، وهذه التغيرات تمكن الحيوان الزاحف من التحرر من وضع البيض فى الماء كما تفعل البرمائيات كالضفدعة ، وكما تفعل الأسماك ، وهذا يتيح للزواحف مجالا للتنقل اكثر اتساعا من مجال تنقل البرمائيات التى تحتم عليها الظروف ضرورة بقائها بالقرب من المياه حيث تضع بيضها . ومثال آخر لتلك التغيرات الوظيفية الهامة هو استحداث الدم (الحار) فى الطيور والثدييات بعد أن كان الدم (بارداً) فى الأسماك والبرمائيات والزواحف ، والدم الحار معناه احتفاظ الحيوان بدرجة حرارة ثابتة تجنبه التعرض للفناء فى البيئات الشديدة الحرارة والشديدة البرودة على السواء وتفتح له مجالا أوسع للحياة فى بيئات متباينة الحرارة ، بينما الدم البارد من شأنه أن يغير درجة الحرارة فى جسم الحيوان تبعاً لدرجة حرارة الوسط الذى يعيش فيه ... ويقول كانون انه أينما اتخذت خطوة رئيسية من خطى التطور كهذه الخطوات المذكورة ، وحيثما تأسس واستقر طراز جديد من طرز البنيان الحيوانى تضمن هذا ظهور صفة جديدة ما ، وفى شجرة المملكة الحيوانية ، أى تلك الشجرة التى يبدأ أصلها عند القاعدة كعالم الحيوان بأجمعه ثم تتفرع وتتفرع حتى تنتهى بالفريعات الصغيرة التى تمثل الافراد ، اذا ما صعدت ببصرك فى هذه الشجرة تبينت بوضوح أن كل التفرعات ، أى كل التغيرات عند جذع أى فرع من فروع الشجرة مرتبطة بظهور صفات جديدة بينما كلما اقتربنا من أعلى الشجرة تبينا أن التغيرات قد اصبح حدوثها نتيجة لتحورات تطرأ على صفات قديمة اكثر من كونه ظهور صفات جديدة حيث تكون الفروق والاختلافات من الطراز التافه

الذى نتوقع وجوده فى التجارب المندلية ، بينماعند الاصول السفلى تعتمد الفروق اعتمادا كليا على ظهور أعضاء أو عادات جديدة ، ومن ثم لاتكون من الطراز المندلى بأية حال من الأحوال .

ويقول كانون ان الامر المعقول هو أن يبدوطراز التطور عند أطراف الشجرة العليا ، اى عند التمييز النهائى للاشكال الحيوانية كأنواع مستقلة وهو على الأرجح من فعل دولاب مندلي ، بينما تفرع الشجرة قد يتحول كلما هبطنا الى أسفلها نحو دولاب من التطور مخالف للدولاب المندلى تمام المخالفة ، طراز ليس له أدنى صلة بالجينات ، أي طراز من الوراثة يفعل فعله فى الكائن الحى بأكمله لا فى أجزائه واحداً واحداً . .

ويتحدث كانون عن أوجه القصور فى نظرية داروين الحديثة للتطور فيقول ان أول أوجه النقص هو اعتماد الداروينية الحديثة على المندلية الحديثة رغم ان المندليين انفسهم لم يتوصلوا الى انتاج اى صفة وظيفية جديدة ، اذ انهم لا يتناولون الا التغيرات التى تطرا على صفات موجودة فعلا ، ومع ذلك فان هذا الظهور للصفات الوظيفية الجديدة هو الذى يحدد الخطوات الرئيسية فى شجرة التطور ، ثم ان داروين وجميع من ساروا على نهجه فى قبول مبدأ الانتخاب الطبيعى تتضمن نظريتهم أن جميع الصفات ينبغى أن تكون تكيفات للملاءمة ، اى انها يجب ان تكون ذات قيمة خاصة بالنسبة للفرد لكى تصبح صالحة لأن تنتخبها الطبيعة للبقاء ، ثم هناك ذلك التغاير العشوائي الذى يصر عليه داروين ، فاذا كانت الكائنات تتغاير على تلك الصورة العشوائية التى يزعمونها فكيف يتسنى للكائن الحى أن يتطور تطورا متناسقا بين جميع أجزاء جسمه ؟ وهل يمكن اعتبار التطور نتيجة للمصادفة العمياء التى لا تعرف لنفسها وجهة معينة ؟ وانه لا يعزى ألا الى تراكم عدد لا يحصى من الحوادث العرضية الموفقة ؟ فصفات الكائن الحى لا يمكن اعتبارها ، كما فعل داروين ، وحدات مستقلة عن بعضها البعض ، فليست الصفات هى التى تطورت ، وانما هو الكائن الحى بأجمعه .

ويعود كانون للدفاع عن نظرية لامارك التى تقول فى بعض اجزائها ان الصفات المكتسبة تورث قائلا : ان المندليين يسلمون بأن الخلايا التناسلية تؤثر فى الجسم ، أما كيفية ذلك التأثير ووسيلته فهذا ما لا يعرفه أحد ، فاذا كان من المستطاع احداث ذلك التأثير فى احد الاتجاهين فلماذا لا يجوز احداثه فى الاتجاه المضاد ؟

اذن لم يعد هناك غموض أو سر فى افتراضنا ان الجسم يؤثر فى الخلايا التناسلية ، وهو أساس نظرية لامارك ، أكثر من افتراضنا أن الخلايا التناسلية تتحكم فى نمو الجسم ، وهو أساس المندلية . اننا جميعاً متفقون على قبول الافتراض الثاني فلم لا نأخذ بالراى الاول أيضاً ؟

فالاعضاء التناسلية ليست بمعزل عن الجسم ، والدم الذي يدور فى الجسم يصل اليها هي أيضا ، ولذا فان كانون ، وهو فى رأيي على حق فى هذا ، يرى أن المناسل ليست أكثر انعزالا عن الجسم من احدى العضلات مثلا ، وليس هناك ما يمنع من تأثرها بالجسم كله ، فكما أن المجموعة العضلية او التنظيم العصبى او الجهاز الغدى ينمو كل منها فى اثناء حياة الفرد وفقاً

لسبله الوظيفية الخاصة به ، فكذلك لا يرى كانون أى مانع من أن الاعضاء التناسلية تنمو هى أيضا وفقا لسبلها الوظيفية الخاصة بها ، أى أن يكون لدى الخلايا التناسلية امكانات النمو فى صور أصلح واكفأ تكون أكثر تكيفا لبيئاتها المتغيرة . ان الجهاز العضلى يقوى بالمران والاستخدام فلم لا يكون الحال كذلك مع أعضاء التناسل ؟ فالأعضاء التناسلية ليست مجرد مخازن للغذاء تضم مجموعة من الكروموسومات تنتظم فيها الجينات (عناصر الوراثة) التى تتحكم فى استخدام ذلك الغذاء لأنتاج فرد جديد اذ أن ثمة شيئا آخر عدا الكروموسومات ، فهناك البروتوبلازمه النوعية التى ليست الكروموسومات الا مجرد جزء منها ، فالبيضة والحيوان المنوى لأى نوع من أنواع الضفادع مثلا يحويان كلاهما وقبل كل شيء البروتوبلازمه الخاصة بذلك النوع بالذات دون أى نوع آخر سواه .

ويقول كانون ان لامارك افترض وجود قوة تسبب وجود عضو جديد فى الحيوان عند الحاجة ، اذ أن الكائن نفسه عن طريق علاقته ببيئته هو الذى يتطلب ظهور أعضاء جديدة أو عادات جديدة ، وهذه المستحدثات لا تظهر بمحض المصادفة كما حاول داروين أن يدفعنا الى الاعتقاد فيها ، اذ أن الدافع يأتى من داخل الكائن الحى ذاته كما وصفه صمويل بتلر « الابداع الذى ابدع الكائنات ثم نوى فى داخلها وأصبح جزءا من صميم كيانها » ، اذن فان لامارك كان على حق عندما افترض وجود قوة تسبب وجود عضو جديد فى الحيوان ...

... فتطور الحيوان اذن عملية متناسقة واعية تسير نحو هدف معين وليست مجموعة من الصدف العشواء كما ادعى داروين .

فالطيور مثلا قد نشأت من الزواحف باكتساب القدرة على الطيران ، وبطبيعة الحال عندما يطير أى شيء يصبح تخفيف وزنه أمرا هاما له المنزلة الاولى ، وهذا هو شأن الطيور التى خف وزنها باسلوب عبقرى بارع فقد امتدت من رئتيها أكياس هوائية كبيرة داخل عظامها لتجعلهما أخف وزنا ، وهكذا يكون الطائر قد صمم على أساس أن يكون جسمه أخف وزنا نسبيا دون أن يقلل ذلك من قوة هيكله ، وذلك بملء عظامه الطوال بالهواء .

• • •

نظرية التطور والايمان بوجود الخالق

والآن وقد استعرضت خلاصة لنظرية التطور العضوى للكائنات وملاحظات جراهام كانون عليها يمكننى أن استخلص من كل ذلك شيئا قد يكون غائبا عن ذهن جميع العلماء الذين عرضوا نظرية التطور والذين تناولوها بالدراسة والتحقيق ... **فالخطأ الرئيسي الذى وقع فيه جميع هؤلاء العلماء فى نظرى هو انهم تجاهلوا وجود خالق مبدع جبار هو الذى خلق هذا الكون وأبدعه بقدرة الهية مذهلة تعجز عن ادراك كنهها عقولنا البشرية مهما كان مبلغ ذكائنا وقدرتنا على التفكير ...**

فقد تكون الحيوانات انحدرت من حيوانات سبقتها وتطورت وارتقت ، ولكن ما هي القوة التى تقف وراء كل ذلك وتحركه فى دقة مذهلة وقدرة جبارة نحو هدف معين فيه ارتقاء وكمال؟ انه بلا شك خالق هذا الكون الذى تعجز عقولنا عن ادراك مبلغ قدرته وعظمته مهما تخيلناها ... فتطور الكائنات لا يفسر بمثل هذه الافتراضات وهذه التكهنات ولا يمكن بأى حال من الاحوال أن يكون نتيجة صدف عشواء تتخبط فى الظلام... **ولقد اقترب العلماء الآن كثيراً من التسليم بوجود خالق للكون سواء شعروا بذلك أو لم يشعروا** ... فالقول الذى يصر عليه جراهام كانون بأن فى كل كائن حى قوة تدفعه للسير والتطور نحو هدف معين يعنى بلا جدال وجود قوة الهية وراء هذه العملية ، فلو تأملنا مخلوقات الله من أدناها الى أرقاها ، وهو الانسان ، وتعمقنا فى التأمل فى هذا الخلق المتقن الدقيق المتوافق لما وسعنا الا أن نسجد لخالق الارض والسموات ومبدعها ...

فتشابه الحيوانات فى الاطار الأساسي لتكوينها هو فى نظرى يدل على وجود اسلوب واحد للخلق يبدعه خالق واحد أحد ، فعين القطة مثلا لا تختلف فى تكوينها عن عين البقرة أو الأرنب أو الانسان ... حتى أن دراسة عين البقرة فى معامل كليات العلوم تغنى عن دراسة عين الانسان ، وكذلك الجهاز الهضمى والجهاز العصبى والغدد الصماء وغيرها من الأعضاء فى شتى أنواع الحيوان ... تدل على وجود اسلوب واحد للخلق كما ذكر الدكتور أحمد زكى فى احدى مقالاته فى مجلة « العربى » ... تماماً كما يقرأ الانسان بعض صفحات من كتاب أحد مشاهير الكتاب فيستدل عليه من اسلوبه ، أو كما نرى لوحة فنية ذات سمات معينة فنعرف أنها من رسم فنان معين .

ولا يمكن أن تتصور بأى حال من الأحوال أن جهازا دقيقا معقدا اشد التعقيد متناسقا كالمخ قد تكون من تلقاء نفسه نتيجة للصدفة العمياء ...

ولو نظرنا الى طرق التنفس مثلا فى الحيوانات المختلفة على اختلاف درجاتها ابتداء من الاميبا ذلك الحيوان البسيط الصغير الحجم المكون من خلية واحدة الى أن نصل الى الانسان أرقى الحيوانات ، لوجدنا أن عمليات التنفس هذه تتم بطرق وبأجهزة مختلفة ولكنها جميعا تنتهى الى نفس النتيجة وهى أكسدة المواد الغذائية وانطلاق الطاقة التى يستخدمها الحيوان فى أوجه نشاطه المختلفة .

وعندما نقول ان الطيور لكى يخف وزنها كومت فى عظامها أكياساً هوائية فهو قول يدعو الى الضحك .. اذ أن الطائر ليست لديه القدرة على تغيير تركيبه . فالواقع الذى ينبغى أن يسلم به العلماء هو أن هناك قوة خارج نطاق الطائر هى التى تحدث فيه هذا التغيير نحو هدف معين ... ولا يمكن أن يقوم باحداث هذا التغير الواعى سوى القدرة الالهية ... وما نسميه بالغرائز مثل تلك التى تجعل النحل يصنع شمعاً ذا شكل معين أو التى تمكنه من الاستدلال على الانجذاب نحو المواد السكرية ما هو سوى نفحة من القدرة الالهية التى تجعل هذه الكائنات البسيطة تهتدى الى ما ينبغى أن تهتدى اليه لتظل على قيد الحياة جيلاً بعد جيل ...

ولو نظرنا الى عملية الانقسام الميوزى الذى يحدث عند تكوين الامشاج (الخلايا التناسلية) حيث يختزل عدد الكروموسومات الى النصف ليعود كما كان عند اندماج الخلية التناسلية الذكرية (الحيوان المنوى) مع الخلية التناسلية الانثوية (البويضة) لتكوين الخلية الملقحة أو الزيجوت لاعتقدنا أنها نتيجة قدرة الهية واعية مدبرة اذ لا يعقل أن مثل هذا التخطيط الدقيق يحدث من تلقاء نفسه أو نتيجة للصدفة ...

ولو عددت الأمثلة التي تؤكد وجود الخالق عن طريق الدراسات العلمية لملأت مئات الصفحات، فلقد توصلت الى الايمان العميق بوجود الخالق عن طريق الدراسة لا عن طريق الوراثة .

وفى اعتقادى أن العلماء قد اجتازوا عصراً يمكننا أن نسميه عصر « الغرور العلمى » وهم سائرون الآن نحو الاعتقاد بوجود خالق هـذا الكون ومبدعه .



المراجع

(١) GENERAL ZOOLOGY, by T. I. STORER and R. L. USINGER.

(٢) ZOOLOGY, by E. L. COCKRUM and W. J. McCAULEY.

(٣) THE ORIGIN OF SPECIES BY MEANS OF NATURAL SELECTION, OR THE PRESERVATION OF FAVOURED RACES IN THE STRUGGLE FOR LIFE, by CHARLES DARWIN.

(٤) DARWIN, by J. HUXLEY.

(٥) LIVING BIOGRAPHIES OF GREAT SCIENTISTS, by H. THOMAS & L. THOMS

(٦) GUIDE TO MODERN THOUGHT, by C. E. M. JOAD.

(٧) « نظرات في تطور الكائنات الحية » تاليف جراهام كانون ، ترجمة دكتور عبد الحافظ حلمي محمد ومراجعة الدكتور كامل منصور .

(٨) « عجائب الارض والسماء » تاليف الدكتور محمـدجمال الدين الفندى .

(٩) « قصة السماء والارض » تاليف الدكتور محمد جمال الدين الفندى والدكتور محمد يوسف حسن .

(١٠) « قصة الحياة ونشأتها على الارض » تاليف الدكتور انور عبد العليم .

(١١) « قصة كوكب » تاليف الدكتور محمد يوسف حسن .

(١٢) « نافذة على الكون » تاليف الدكتور امام ابراهيم احمـــد .

★ ★ ★

١٠٤٣

أحمد أبو زيد

التطورية الاجتماعية

(١)

قليل من الأفكار والمفهومات التى ظهرت فى العصر الحديث اتيح لها أن تتخطى نطاق التخصص الضيق الذى تنتمى اليه وتؤثر فى مختلف مجالات الفكر الانساني وتوجه هذه المجالات المختلفة وجهة معينة بالذات بحيث تصبح هى الطابع المميز لكل التفكير العلمى والفلسفى والأدبى والاجتماعى على السواء خلال فترة زمنية معينة . ومن هذه الأفكار والمفهومات الحديثة فكرة التطور التي سيطرت على مختلف مجالات الفكر ومختلف التخصصات فى القرن التاسع عشر وبالذات فى النصف الثانى من ذلك القرن وأوائل القرن العشرين ، وان كانت جذور الفكرة ذاتها موغلة فى القدم وترجع الى أبعد من القرن التاسع عشر بكثير . والواقع انه يمكن القول ان فكرة التطور اثرت فى طرق وأساليب الفكر بأكثر مما أثرت فيه أية نظرية اخرى خلال التاريخ الحديث للفكر الانساني ، فقد غيرت انماط التفكير السائدة حينذاك تغييراً جذرياً وهدمت كثيراً من الأفكار والمعتقدات والفلسفات السابقة وأقامت أفكاراً ومعتقدات وفلسفات اخرى جديدة تماماً ، بل انها اصبحت اسلوباً ومنهجاً يتبع ليس فقط فى فهم الحياة والكون بل وأيضاً فى فهم الانسان والمجتمع عن طريق الاستعانة بما يعرف باسم « المماثلة البيولوچية » ومحاولة تصور المجتمع بالذات ككائن عضوى حى ومقارنة ما يحدث فيه من تغيرات وتطورات بما يحدث فى الكائنات العضوية

الاخرى .. ولقد تغلغلت الفكرة الى كل مجالات العلوم التى أصبحت بمثابة ميادين لاختبار مدى صدق تلك النظرية ، وتمثل ذلك بوجه خاص فى الكتابات **الانثروبولوجية والسوسيولوجية** (الاجتماعية) والتاريخية والاقتصادية وفى النظرية السياسية (١) . وقد تختلف الآراء حول مدى ما حققته النظرية التطورية (أو الداروينية كما تعرف أحياناً) فى مجالات العلوم الاجتماعية والانسانية وفى تقدير الدور الذى لعبته فى تقدم هذه العلوم ، بل وقد تختلف الآراء أيضاً حول اهميتها فى الحياة العامة ذاتها . فبينما نجد عالما من أكبر علماء الاجتماع فى أمريكا وهو **وليليام جريهام سمنر** William Graham Sumner ينظر الى الداروينية نظرة متشائمة لا تخلو من استخفاف ـ رغم أن كتاباته لها طابع تطورى واضح ـ ويصل به الأمر الى حد القول بأن كل ما أسهمت به النظرية الداروينية هو انها تساعد الناس على تحمل الصعوبات والمشاق والمتاعب التى تواجههم فى معركة الحياة ، نجد عالما آخر من أكبر علماء الاجتماع فى بريطانيا ، وهو **هربرت سبنسر** Herbert Spencer يذهب الى عكس ذلك تماما ويرى بأنه مهما كانت أعباء الحياة ومتاعبها كثيرة وثقيلة على الغالبية العظمى من الناس فان التطور يعنى التقدم ، وعلى ذلك فان النظرية تعطى الانسان كثيراً من الأمل فى الحياة وفى المستقبل وتبشر بذلك التقدم الذى لا يعرف أية حدود ولا يخضع لأى قيود . وعلى أية حال ، فمهما تختلف الآراء فى أهمية تلك النظرية وقيمة الفكرة التى تكمن وراءها ، فالذى لا شك فيه هو انها أحدثت ثورة هائلة فى التفكير الانسانى كله وافلحت فى أن تؤسس حركة من أهم الحركات الفكرية فى العصر الحديث ونعنى بها التطورية الاجتماعية Social Evolutionism وفرعها الأكثر تخصصاً وهو الداروينية الاجتماعية Social Darwinism .

ومن الغريب حقاً انه على الرغم من ان هذه الحركة الفكرية تحمل اسم **داروين** الذى يرتبط اسمه أكثر من غيره بنظرية التطور فان داروين نفسه لم يكن « داروينياً اجتماعياً » ان أمكن استخدام مثل هذا الاصطلاح هنا . فقد يكون داروين تتبع تطور الكائنات الحية وحاول الوصول الى « أصل الأنواع » فى كتابه الشهير الذى يحمل هذا الاسم ولكنه لم يكن يهتم ـ فى المحل الأول وبطريق مباشر ـ بدراسة تطور المجتمع ذاته ولذا فان كتاب « **أصل الانواع** » The Original Species كان دراسة فى التطور العضوى عن طريق الانتخاب الطبيعي Natural Selection . ومع أنه حاول فى كتابه الثانى عن سلالة الانسان أو نسبه The Descent of Man أن يطبق مبدأ الانتخاب الطبيعى ومبدأ الانتخاب **الجنسى** Sexual selection على التطور البيولوجى والاجتماعى للانسان ، فان هذا الكتاب لا يحتل نفس المكانة التى يحتلها « أصل الأنواع » الذى يحظى بقيمة علمية عالية ، بحيث أن مبدأ الانتخاب الطبيعي يحتل ـ فى رأى بعض العلماء على الأقل ـ نفس المستوى الذى تحتله قوانين نيوتن ، وانه يعتبر بذلك من أهم واعظم المبادىء التى يمكن فى ضوئها فهم وتفسير عالم الكائنات الحية (٢) . ومع أن داروين كان يدرك أهمية قوى الانسان وملكاته العقلية والاجتماعية بالنسبة لتطوره وارتقائه فانه كان يرى فى الوقت نفسه أن من الخطأ أن نغفل أو نتجاهل أو حتى نقلل من أهمية بنائه الجسمى فى تحقيق ذلك التطور والارتقاء ؛ بل

---

(١) Hofstadter, R. ; **Social Darwinism in American Thought,** Boston, Beacon Press, 1966, pp. 3—4.

(٢) Kardiner, A and Preble, E ; **They Studied Man,** Mentor Books, N.Y. 1963, pp. 20—21.

انه يعزو كثيرا مما أصابه الانسان من نجــاح خلال تاريخ تطوره الطويل الى بعض الخصائص الجسمية التي ينفرد بها الانسان عن غيره مــن الكائنات ، بما فى ذلك القردة العليــا ، مثــل حرية استخدام الأذرع والأيدى ، التى ساعدعليها ما يتميز به الانسان من القدرة على الوقوف منتصب القامة على ساقين اثنتين . فقد أتاحت له هذه القدرة التفوق على غيره مــــن الكائنات فى امور الدفاع والهجوم واستخدام الأشياء فى سهولة ويسر . وقد كان داروين يؤمن أن كثيراً من هذه الخصائص الجسمية المميزة للانسان تم له اكتشافها عن طريق الانتخاب الطبيعى بطريق مباشر أو غير مباشر ، ولكنه كان فى الوقت ذاته يرد بعض التعديلات الى التأثيرات الموروثـــة لاستخدام — أو عدم استخدام — بعض أجـزاء الجسم (كما هو الحال فى نظرية لامارك)، والبعض الآخر الى تأثير الظروف البيئية المتغيرة (وهو فى ذلك يتفق مع نظرية بوفون Buffon التطورية) . فكل هذه الامور تتضافر معاً بحيث يصعب رد تطور أى مظهر واحد الى عامل واحد فقط من تلك العوامل الثلاثة : الانتخاب أو الوراثـــة أو تأثير البيئة .

والمعروف أن داروين كان يعتقــد بأن أى اختلاف فى المجالات والقدرات الذهنية والانفعالية بل والجمالية بين الانسان والكائنات الحية الاخرى هو اختلاف فى الدرجة وليس اختلافاً فى النوع . فكل الحيوانات العليا أو الراقيــــة تعكس بعض الملامح التي ترتبط بالانسان ارتباطاً وثيقاً مثل التفكير والحب والقدرة على التقليد أو المحاكاة والتجريد واللغة وحب الاستطلاع والاستكشاف وما الى ذلك . ولكن الفارق الرئيسى فى نظره بين الانسان وتلك الحيوانات العليا هو أن التداعيات والعمليات العقلية والذهنية تتم عند الانسان أسرع منها عند الحيوانات الراقية الاخرى . بل ان داروين يذهب فى ذلك الى حد القول بأن تلك الحيوانات تشترك مع الانسان — بشكل ما — فى تقدير الجمال وان كان معنى الجمال عندها مقصوراً على جذب الجنس الآخر . بل الأكثر من ذلك أن الحيوانات الراقية تشترك مع الانسان حتى فى « الدين » اذا كان مفهوم الدين يشمل الوسائط الروحية ، فالحيوانات تتصرف أحياناً بطريقة غير مألوفــة وغير مفهومة لأسباب غير واضحـــة مما قـــد يوحى بوجود وسائط حية غير مرئية تدفعهـــا الى ذلك ؛ شأنها فى ذلك شأن الجماعات « البدائية » التى تؤمن بوجود حياة وروح فى الأشياء التــى نعتبرها نحن غير حية ، وهى النظرية المشهورة التى ناقشها **تايلور** Tylor فيما بعد وأطلق عليها اسم الانيميزم Animism أو المذهب الحيوى (٣) . وأخيراً فان هذه الحيوانات العليــا أو الراقية لا تفتقر تماماً الى ما يسميه داروين بالحاســة الأخلاقية التى تعتبر من أهم خصائص الانسان ومميزاته . فالحاسة الأخلاقية تنشأ أصلاً من « الفــرائز الاجتماعيــة Social Instincts » وهى توجد لدى كثير من تلك الحيوانات التى تستعين بها فى أدراك الخطر وتحذير أفراد الجماعة منه كما تستعين بها فى الدفاع عن الجماعة كلها (٤) . وعلى الرغم من أن داروين يعرض فى بقية أجزاء كتــاب « ســلالة الانسان » لبعض النــواحى الاجتماعية والمظاهر السلوكية فى المجتمع الانسانى لكى يبين تطور هذه المظاهر أثناء انتقال الانسان من مرحلة « شبه الانسان » الى مرحلة الرجل « البدائى » أو « الهمجى » المعاصر ، فان معالجته لهذه الامور تأتى بالضرورة سريعة كما تفتقر الى العمق والأصالة ، ولكنه يعترف بأن الدور الذى يلعبه الانتخاب الطبيعى فى تطور المجتمع المتحضر الحديث وتقدمــه دور معقد الى أبعــد حدود التعقيد ، كما انه يعترف بأن التقدم فى المجتمع الانسانى ليس قاعــدة غــير قابلة للاستثناء أو

---

(٣) انظر فى ذلك كتابنا عن « تايلور » نوابغ الفكر الغربى ، دار المعارف بالقاهرة ١٩٥٨ .

التغيير . فبعض المجتمعات تنشأ وترتفع وتصل الى مرحلة عالية جداً من الحضارة والمدنية والكبر والانتشار بينما يظل البعض الآخر فى حالة الركود والتأخر والهمجية ويعجز عن أن يحقق اى تقدم ملموس ، بينما البعض الثالث بتدهور من مرحلة متقدمة نسبياً الى مرحلة أكثر تأخراً وتخلفاً وفى كثير من الأحيان يزول ويختفى تماماً . . . ورغم ما قد يبدو فى هذه الأقوال من سرعة وضحولة ، فالواقع أن النظريات التطورية المختلفة لم تخرج فى آخر الأمر عن هذه الأحكام والأفكار السريعة ، وان كان أصحابها تعمقوا فيها نظراً لتوفر المعلومات التى كانت تحت أيديهم ونظراً لتخصصهم وانشغالهم فى المحل الأول بدراسة الانسان والمجتمع .

والتفكير التطورى فى عمومه أقدم ــ كما ذكرنا ــ من داروين وكتابه عن « أصل الأنواع » ؛ كما أن « التطور » يؤخذ بمعان كثيرة مختلفة . والمعروف أن بذور التفكير التطورى ظهرت عند بعض الفلاسفة اليونانيين الأوائل كما أن فكرة التطور بمعنى التقدم والارتقاء من مرحلة دنيا ومستوى متخلف الى مرحلة الحضارة الحديثة ظهرت فى كتابات عدد كبير من علماء الانثروبولوجيا والثقافة والاجتماع قبل أن تظهر نظرية داروين بقرن كامل على الأقل ، اى منذ أواسط القرن الثامن عشر ، فى الوقت الذى ظهرت فيه الطبعة الاولى من كتاب « أصل الأنواع » عام ١٨٥٩ . والطريف فى الأمر أن فكرة التطور كانت فى ذلك الحين أكثر استخداماً وتطبيقاً على الانسان الاجتماعى منها على الحيوانات والنباتات ، وهو ما فعله داروين ، وهذا يصدق بوجه خاص على كتابات الفلاسفة الاجتماعيين منذ أيام الفيلسوف الاجتماعى الرياضى الفرنسى **كوندورسيه** Condorcet (١٧٤٣ ــ ١٧٩٤) (٥) الذى حاول فى كتابه الشهير عن تقدم الروح الانسانية الذى كتبه عام ١٧٩٥ أن يتتبع نمو وتطور الجنس البشرى المستمرين خلال الزمن (٦) ولكن حتى قبل كوندورسيه كان بعض الكتاب الآخرين يتناولون هذه الامور ذاتها بالدراسة . وبينما كان **دى موپرتوى** Pièrre Louis de Maupertuis مثلاً يعبر فى الخمسينيات من القرن الثامن عشر عن آرائه التطورية فى البيولوجيا ، كان الفيلسوف الفرنسى **چان چاك روسو** Jean-Jacques Rousseau يكتب كتابه الشهير « مقال عن أصل واسس اللامساواة بين البشر » الذى تتبع فيه تطور الانسان من الحالة الوحشية الى مرحلة الحضارة الحديثة . وليس من شك فى أن روسو توصل الى تلك الفكرة من كتابات الرحالة ووصفهم بالذات لبعض القردة العليا وللقبائل البدائية ، بالاضافة الى ما تميز به هو نفسه من خيال خصب جعله يتصور الانسان وقد حرم من كل الخصائص التى تميزه عن غيره من الحيوانات بما فى ذلك اللغة ، وادرك أنه بدون هذه الخصائص وبعيداً عن المجتمع الانسانى فلن يكون الانسان شيئاً أكثر من مجرد حيوان يعتمد فى معاشه وحياته على استخدام المخ ، وبذلك فان الملكة المميزة للانسان هى فى الحقيقة العمل للوصول

---

(٤) Kardiner and Preble, op. cit., pp. 22—25.

(٥) Kroeber, A. L. ; « **Evolution, History and Culture** » in Sol Tax (ed) ; Evolution after Darwin, Vol. II, The Evolution of Man, Chicago U.P. 1960, P.5.

(٦) يفرق كوندورسيه بين تسع مراحل متمايزة انتهت ببداية الثورة الفرنسية التي تمثل العهد العاشر . وكان كوندورسيه يرى ان هذه المراحل المتعاقبة تؤدى فى آخر الأمر الى تقدم وكمال الانسانية وتهىء الفرصة للمساواة المطلقة بين الناس ، وأن أساس كل تقدم هو التعليم العام ولذا كان ينادى بضرورة تولى الدولة تعليم الاطفال والشباب والمعوقين على السواء وهي دعوة تقدمية وثورية إلى حد كبير اذا ما قيست بالعصر الذى ظهرت فيه .

الى الكمال . وهذه عملية لاتنتهي ، لأن العقل الانسانى يستطيع أن يطور نفسه وينمو بغير حدود الى ما لا نهاية ، كما أن هذا التطور العقلى خلق رغبات وحاجات جديدة وهكذا (٧) .

ويبدو ان تعاليم كوندورسيه بالذات تركت أثراً كبيراً فى تفكير كثير من العلماء الذين جاءوا من بعده فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، والذين يعتبرون من رواد الفكر التطورى قبل مجىء داروين . ويكفى أن نذكر هنا أن عالم الانثروبولوچيا الالمانى **جوستاف كلم** G stav Klemm (١٨٠٢ – ١٨٦٧) الذى يعتبر من أهم العلماء التطوريين فى الدراسات الثقافية كتب كتابه الهام عن « تاريخ الثقافة » عام ١٨٤٣ أى قبل أن يظهر كتاب داروين بستة عشر عاماً ، وقد تأثر فيه بكتابات كوندورسيه ، وبخاصة برأيه فى تطور الحياة من البداءة الاولى الى الاشتغال بتربية الحيوان والزراعة ثم اختراع الحروف الهجائية حتى وصل المجتمع الانسانى اخيراً الى عصر التنوير الذى ساد القرن الثامن عشر . ويظهر فى نظرية **كلم** التطورية مبدآن هامان يحكمان عملية التطور : الأول هو ما يسميه بمبدأ ثنائية السلالات البشرية ، وبمقتضاه ينقسم الجنس البشرى الى فئتين من الشعوب ، شعوب سلبية ليس لها القدرة على الاختراع والابتكار والخلق ولذا فهى تعيش على النقل والمحاكاة من غيرها (ويدخل فى ذلك الزنوج والمغول والفنلنديون والمصريون ومن اليهم وكذلك الطبقات الدنيا من المجتمع الاوربى) ، وشعوب ايجابية نشيطة ومن أهمها بطبيعة الحال العنصر الجرمانى . ولكن الانسانية فى عمومها تميل الى الانتقال من مرحلة « الانسانية السلبية » الى مرحلة « الانسانية الايجابية » الفعالة النشيطة ، وذلك عن طريق المرور بعدد من الحالات أو الفترات يحددها « كلم » بأنها ثلاثة ، وهذه تؤلف المبدأ الثانى الذى يحكم عملية التطور عنده . فالشعوب على اختلافها لا بد أن تمر فى تطورها الطويل بمرحلة أو حالة « الوحشية الهمجية Wildheit » التى يحيا فيها المجتمع الانسانى حياة التجول بكل ما يلابسها من عدم امتلاك القطعان أو الأرض وعدم الاعتراف بالسلطة ، ثم الانتقال الدائم من مكان الى آخر لممارسة صيد السمك أو قنص الحيوان اللذين يعتبران الشكلية الرئيسية لأساليب العيش والقوت . ثم تأتى مرحلة الاستئناس Zahmheit التى اضطر الانسان فيها الى الاستقرار بعض الشىء وممارسة الرعى ثم الزراعة . ومع الاستقرار جاء الخضوع للسلطة الدينية ، بمعنى أن الرئيس كانت كانت له سلطات دينية الى جانب سلطاته الزمنية أو السياسية ، كما جاء مع هذه المرحلة أيضاً ظهور الكتابة . وأخيراً تأتى مرحلة الحرية والانطلاق وبخاصة من سلطة رجال الدين ، وفيها ينطلق الفكر البشرى من كل القيود التى كانت تكبله ويتاح له بذلك أن يغزو كل ميادين العلم والمعرفة . وتتمثل هذه المرحلة بأجلى صورها عند الشعوب ذات الحضارات العريقة كاليونان والرومان فى الماضى والجرمان فى العصور الحديثة (٨) .

والذى يهمنا هنا هو انه قبل داروين كان العلماء يتصورون تطور الانسان عملية مستمرة خلال كل وجود الجنس البشرى ، كما أن الاعتقاد العام فى تطور الجنس البشرى كان أسبق على

---

(٧) Greene, John C. ; Darwin and the Lodern World View ; Mentor Books, N.Y. 1963, p. 81 ; Mi cheil, C.D. ; A Dictionary of Sociology, Routledge & Kegan Paul, London, 1968, p.38.

(٨) **انظر فى ذلك مقالنا عن « المجتمع القديم عند لويس مورجان » مجلة تراث الانسانية صفحة ٣٦ ، انظر ايضا :**

Lowie, R. ; History of Ethnological Theory, Harrap, N.Y. 1937, pp. 12—14.

الاعتقاد فى تطور الحياة . ومع أنه من الصعب اعتبار هؤلاء الكتاب « علماء اجتماعيين Social Scientists » بالمعنى الدقيق للكلمة فأنهم لم يكونوا بكل تأكيد « علماء طبيعيين Natural Scientists » على ما يقول الاستاذ **كروبر** Kroeber (٩) .

ومن المحتمل أن تكون فكرة التطور قد ظهرت فى اوروبا الحديثة فى الأصل كنتيجة مباشرة لعصر الاستكشافات التى بدأت فى القرن الخامس عشر ، ثم ارتبطت بعد ذلك بالصراع الذى نشب فى القرن السابع عشر بين « القدامى » و « المحدثين » نتيجة للغليان السياسى والنهضة الثقافية فى فرنسا أيام لويس الرابع عشر وانتشارهما الى بقية أنحاء اوروبا حيث أخذ ميزان الصراع يميل الى جانب المحدثين حتى تبلور ذلك أخيراً فى القرن الثامن عشر فيما يعرف باسم «التنوير» أو «الاستنارة» Enlightenment . بل ان هذا التفكير التطورى وجد تعبيراً دقيقاً وقوياً فى كتابات **أوجيست كونت** Auguste Comte ونظريته عن الحالات الثلاث التى افترض أن الانسانية مرت بها وهى الحالة اللاهوتية ثم الحالة الميتافيزيقية وأخيراً الحالة الوضعية التى يسيطر عليها التفكير العلمى الدقيق ، وكذلك فى كتابات هربرت سبنسر التى ظهرت قبل داروين والتى جعلت منه أهم ممثلى ما يعرف باسم عصر ما قبل الداروينية Pre-Darwinism رغم نزعته التطورية الواضحة .

وكل هذا معناه أنه من الصعب أن نرد كل ذلك الاهتمام البالغ الذى سيطر على القرن التاسع عشر بالبحث عن « الاصول » الى ظهور كتاب **« أصل الأنواع »** . فلقد كانت هناك عوامل اخرى كثيرة يصعب اغفالها ؛ وهى عوامل تتصل بالجو الفكرى العام وبالواقع الذى كانت أوروبا تعيش فيه فى ذلك الحين وكلها تحفز على البحث عن « اصول » الأشياء . ففى القرن التاسع عشر ازداد الاتصال بالشعوب « البدائية » نتيجة لاتساع حركة الكشف الجغرافى والاستعمار وتكوين الامبراطوريات ، وأدى ذلك الى اهتمام العلماء بعقد المقارنات بين هذه الشعوب والمجتمع الاوروبى المتقدم بأنماط سلوكه ونظمه الاجتماعية المعقدة . كذلك شاهد القرن التاسع عشر حركة التغيير الجذرى من حياة الزراعة الى التصنيع وماطرأ على المجتمع الاوروبي من تحولات عميقة فى كل النظم والعلاقات . يضاف الى ذلك كثرة الاكتشافات الاركيولوجية التى تمت فى ذلك الوقت وتقدم البحوث المتعلقة بعصور ما قبل التاريخ وأشكال الحياة القديمة وتطوراتها كما تكشفت عنها الحفريات . وقد أدت هذه العوامل المختلفة الى زيادة الاهتمام بالبحث عن المراحل التى مرت بها الثقافة الانسانية ــ بالمعنى الانثروبولوجى لكلمة « ثقافة » والتى يقصد بها العادات والتقاليد والفنون والصناعات والقدرات المختلفة التى يكتسبها الانسان من حيث هو عضو فى مجتمع معين . ومع التسليم بأهمية هذه العوامل والدور الفعال الذى لعبته فى توجيه الاهتمام الى البحث عن الاصول الاولى للأشياء والمراحل التى مرت بها فانه يمكن القول ان أكبر الفضل فى انتشار فكرة التطور فى القرن التاسع عشر وسيطرتها على معظم مجالات التفكير الانسانى يرجع الى علماء البيولوجيا التطوريين الذين ذهبوا الى أن الكائنات العضوية المعقدة تطورت من صور وأشكال بسيطة للغاية ، وأن عملية التطور ذاتها كانت تتم ببطء شديد واستغرقت مئات الآلاف من السنين . وحين انتقلت هذه الفكرة الى ميدان الثقافة وميدان العلوم الانسانية كان الشغل الشاغل للعلماء فى هذه المجالات هو تتبع تلك المراحل التى مرت بها الثقافة والنظم والمجتمعات الانسانية وما طرأ عليها أثناء ذلك من تعقيد وتغاير بعد البساطة والتجانس البدائيين (١٠) .

---

(٩) Kroeber, op. cit., p. 6.

(١٠) انظر مقالنا عن « المجتمع القديم » ، المرجع السابق ذكره ، صفحة ٣٦ ، ٣٧ .

ولكن هذا كله لا ينفى مع ذلك تأثير كتب داروين ولا يقلل من أهميتها ومن أهمية الدور الذى قامت به فى توجيه التفكير الانسانى فى مختلف ميادين البحث وجهة تطورية تمثلت بشكل جلى واضح فى ظهور كثير من الكتب عن « **أصل** » الحضارة أو « **أصل** » اللغة أو « **أصل** » القانون وما الى ذلك ، مثلما كتب داروين كتابه الهام عن « **أصل الأنواع** » .

(٢)

ويختلف العلماء التطوريون فى كثير من النواحى وبخاصة فيما يتعلق بتفاصيل العملية التطورية وعدد المراحل التى مر بها المجتمع والثقافة منذ البداية حتى الآن ، ولكنهم يتفقون فى الأغلب فى أن الصفة الغالبة على سير الحضارة هى التقدم ، وأن التدهور ليس الا حالة استثنائية عارضة ومؤقتة ، وأن الحياة تسير بالضرورة نحو تحقيق مزيد من التقدم والرقى . فالنظم الاجتماعية والمجتمعات الانسانية ذاتها تقدمت ، أو هى تتقدم بالضرورة ، من حالة التأخر والبدائية الى التحضر والتمدين مارة أثناء ذلك بمراحل معينة يختلف عددها وخصائصها ومقوماتها من عالم لآخر ، ولكنها تتفق كلها فى أن المرحلة اللاحقة فيها تكون أعلى من السابقة وأكثر منها رقياً وتقدماً ، كما أنها تهيء الفرصة لقيام مرحلة أرقى منها هى ذاتها (١١) فكما أن الكائنات

---

(١١) انظر كتابنا عن « تايلور » المرجع السابق ذكره صفحة ٢٩ . وقد حاول العلماء ان يعيدوا تركيب المجتمعات الانسانية وتصنيفها بقصد التعرف على تاريخ المجتمع الاوربى نفسه وتحديد المراحل التى مر بها حتى وصل الى ما كان عليه فى ذلك القرن ، ومن أهم العلماء الذين فعلوا ذلك العالم الاقتصادى الالمانى كارل بيشر Karl Bûcher والعالم الأمريكى المشهور لويس مورجان Lewis Morgan . أما بيشر فكان يذهب الى ان الاقتصاد البشرى مر بثلاث مراحل قبل ان يصل الى المرحلة الصناعية فى أوروبا فى القرن التاسع عشر . وفى اولى هذه المراحل الثلاث كانت حياة الانسان تعتمد اما على الجمع والالتقاط او على قنص الحيوان او صيد السمك بحسب ظروف كل مجتمع على حدة ، ثم انتقل الانسان بعد ذلك الى مرحلة الرعى ، وأخيراً وصل الى مرحلة الحياة المستقرة التى تعتمد على الزراعة . واما لويس مورجان فانه يذكر لنا فى كتابه عن « المجتمع القديم Ancient Society » ان العالم مر بحقبتين كبيرتين هما حقبة التوحش وحقبة البربرية قبل أن يصل الى الحضارة الاوربية الحديثة . ثم يقسم كلا من هاتين الحقبتين بعد ذلك الى ثلاث مراحل اخرى : دنيا ووسطى وعليا . وبذلك يكون المجتمع قد مر بحسب تقسيمه فى المراحل التالية :

أ ـ مرحلة التوحش الدنيا وتبدأ من طفولة البشرية .

ب ـ مرحلة التوحش الوسطى ، وتبدأ باستخدام النار، وكان الاقتصاد يعتمد فيها فى اساسه على صيد السمك .

جـ ـ مرحلة التوحش العليا وتبدأ منذ اخترع الانسان القوس والسهم وبذلك كانت الحياة الاقتصادية تقوم فى الاغلب على القنص .

د ـ مرحلة البربرية الدنيا وتبدأ باختراع الاوانى الفخارية .

هـ ـ مرحلة البربرية الوسطى التى تتميز بحفظ واستئناس الحيوانات وزراعة الذرة والاعتماد على الرى .

و ـ مرحلة البربرية العليا وتبدأ باكتشاف طريقة سبك الحديد وبالتالى استخدام الأدوات والآلات الحديدية .

ز ـ واخيرا وصلت الانسانية الى المرحلة السابعة والاخيرة وهى مرحلة الحضارة الصحيحة التى تمتاز باكتشاف حروف الهجاء والكتابة ، وهى تمتد حتى عصرنا الحالي .

أما فيما يتعلق بوسائل العيش فان مورجان يميز بين خمس طرائق انتحلها الانسان فى معاشه ، وهو يرد اثنتين منها الى حقبة التوحش بينما ترجع الثلاث الاخرى الى البربرية . واولى هذه الوسائل يسميها مورجان بطريقة العيش الطبيعية عن طريق جمع الفواكه والبذور والجذور فى المنطقة التى يقطن فيها الانسان . والوسيلة الثانية هى صيد السمك . أما الوسائل الثلاث الاخرى فهى الاعتماد على زراعة الحبوب فى الحدائق ، والاعتماد على اللحم واللبن ، ثم ممارسة الزراعة الواسعة فى الجبال . (انظر المرجع السابق ذكره صفحة ٢٥ ـ ٢٦) .

الحية ارتقت وتقدمت بحيث وصل الأمر بها فى النهاية الى ظهور الانسان الذى يمثل قمة التطور البيولوجى والذى هو فى الوقت ذاته « يقود كل الخلائق الاخرى » باعتباره أعلاها وأسماها جميعاً ، كذلك تطور المجتمع من مراحل الجمع والالتقاط وما يماثلها الى مرحلة الصناعة التى تمثل أرقى أشكال النشاط الاقتصادى وأكثرها تعقداً . وربما كان الفيلسوف الاجتماعى البريطانى هربرت سبنسر هو أكثر من استخدم كلمة « تقدم » فى كتاباته بهذا المعنى التطورى دون أن يضمنها فى الوقت نفسه اى معان أخلاقية أو معيارية مثلما فعل غيره من الكتاب التطوريين فى القرن الماضى . فقد كان سبنسر يرى ببساطة أن كل شىء يتقدم ويتطور فى هذا الكون ، وأن هذا التقدم ينعكس فى التحول من التجانس الى التغاير وهو تحول يطرأ على كل فروع ومجالات النشاط البشرى بما فى ذلك النظم الحكومية والاقتصادية بل وأيضاً الموسيقى والشعر واللغة وما اليها(١٢) .

ومع ذلك فان فكرة التطور بمعنى التقدم والارتقاء لم تسلم من كثير من الانتقادات العنيفة التى وجهها اليها عدد من العلماء ورجال الدين بالذات . ويرفض هؤلاء المعارضون أن يتصوروا المجتمع البشرى يسير فى ذلك الخط الذى يرسمه له أصحاب مدرسة التقدم ، ويرون على العكس من ذلك أن الانسان خلق فى الأصل على درجة عالية نسبياً من الرقى الثقافى ، ولكن هذه الثقافة الاولى الراقية تعرضت لبعض عوامل مضادة ولبعض الظروف غير المواتية التى دفعت بها الى هوة التدهور والتأخر والانحلال . ويستمد هذا الرأى اصوله فى الواقع من نفس تعاليم « الدين المسيحى » ، وقصص « العهد القديم » . فالصورة التى لدينا عن آدم « أبى البشر وأول رجل ظهر على الأرض » هى أنه خلق فى الجنة أولاً ، مما يعنى أن الانسان الأول كان يمارس الزراعة . ولما كانت الزراعة باعتراف اصحاب المدرسة التطورية التقدمية انفسهم وسيلة للعيش أكثر رقياً وتقدماً من كثير من الحرف والمهن ، (اذ سبقتها مرحلة الجمع والالتقاط ومرحلة الصيد والقنص ومرحلة الرعى) فانه يتعين على أصحاب المدرسة التقدمية اذن أن يقبلوا أحد أمرين : اما أن يعترفوا بأن ثقافة الانسان الأول كانت راقية ثم تدهورت ، واما أن يبحثوا عن انسان آخر وجد قبل آدم وكان أسبق عليه وكان يحيا حياة أكثر تأخراً من حياته ، أى أن يفترضوا وجود مرحلة وحياة وبشر قبل آدم . فتاريخ الثقافة بدأ ــ فى رأى أصحاب هذه المدرسة ــ بظهور جنس بشرى متحضر على سطح الأرض ، ثم لم تلبث هذه الثقافة الاولى أن اتجهت وجهتين مختلفتين : اما الى نكوص وتدهور وانحطاط ترتب عليها ظهور المجتمعات المتوحشة ، واما الى تقدم وارتفاء ورفعة أدت الى ظهور الشعوب المتحضرة الراقية .

وقد ظهر هذا الاتجاه بشكل واضح جلى عند بعض رجال الدين واللاهوت على الخصوص فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . ومن أكبر مشايعى هذه النظرة الاسقف **هويتلى** Whately اسقف كانتربرى فى ذلك الحين . وقد كتب هويتلى فى ذلك كتاباً بعنوان « **مقال عن أصل الحضارة** Essay on the Origin of Civilization » كان له دوى كبير فى حينه . ويبنى هويتلى كل كتابه على حجة استقاها من **نيبوهر** Niebuhr أحد أعداء النظرة التقدمية المتطرفين . وكان نيبوهر ينكر بشدة امكان نهضة الانسان الأول وتقدمه وارتقائه من مرحلة متوحشة اولى الى المراحل الأكثر تحضراً عن طريق التطور التلقائى الذاتى ودون تدخل أية عناصر أو عوامل اخرى خارجية ، وكان يتحدى العلماء التقدميين فى أن يأتوا بمثال واحد لشعب بدائى واحد أمكنه أن يرقى الى مرحلة التحضر من تلقاء نفسه . انما البدائيون عنده ، وعند أتباع نظرية تدهور الثقافة

(١٢) Lewontin, R.C. ; The Concept of Evolution in International Encyclopedia of Social Science ; Art. " Evolution ".

الاولى ، سلالة متدهورة من شعب متحضر فى الأصل . وقد أفلحت هذه الحجة فى اغراء وجذب بعض العقول الكبيرة الممتازة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مثل **الكونت دى ميستر** Count Joseph de Maist e **ومن قبله دى بروسس** De Brosses **وجوجيه** Goguet ومع ذلك فليس هناك من القرائن والدلائل والوقائع الاثنولوجية ما يؤيدها (١٣) .

وعلى أى حال فان نظرية التقدم لاتنكر امكان تعرض الثقافة الانسانية الى التدهور والانحلال ولكنها تعتبر ذلك التدهور مجرد حالة عرضية استثنائية كما ذكرنا وبذلك يمكن التغاضى عنها لأنها لا تؤثر فى حقيقة الأمر فى الاتجاه العام لسير الثقافة . وقبول مبدأ التقدم لايعنى بالضرورة أن كل عناصر وفروع ثقافة شعب من الشعوب تتقدم وتتطور بنفس السرعة ونفس الخطوات ، فكثيراً ما يحدث أن تطرأ على احدى الثقافات بعض الشروط والظروف العامة التى تؤدى الى تقدم بعض جوانب تلك الثقافة وارتقاء بعض ملامحها فى الوقت الذى تتدهور فيه هذه الثقافة ككل بسبب نفس تلك الظروف العامة الطارئة . فالظروف العامة التى تجعل من « البدائيين » فى غابات البرازيل مثلاً ــ على ما يقول تايلور ــ صيادين مهرة لحيوانات الغاب تؤدى فى نفس الوقت الى تدهور ثقافتهم وحياتهم الاجتماعية العامة وتأخرها عن الثقافة الاوروبية الحديثة . فليس شرطاً أساسياً فى الثقافة اذن أن التقدم الذى يصيبه أى عنصر من عناصرها يستلزم تقدم بقية عناصرها ومقوماتها ومكوناتها . بل الأكثر من ذلك أن التقدم الذى يحرزه أحد العناصر الثقافية فى مجتمع معين ، كثيراً ما يكون على حساب العناصر الاخرى ، أو على حساب تلك الثقافة كلها . فالمشاهد من الدراسات الاثنولوجية والأنثروبولوجية على العموم وبخاصة عند الشعوب البدائية ، أن التقدم الاقتصادى مثلاً كثيراً ما يترتب عليه هناك ظهور أنواع جديدة من الشرور والمساوىء والرذائل لم تكن موجودة من قبل ، أى ينتج عنه تدهور الناحية الخلقية .

كذلك لايعنى قبول مبدأ تقدم الثقافة وارتقائها انكار كل الامتيازات والفضائل والحسنات على الشعوب البدائية التى تمثل مرحلة التوحش . ومن الأمثلة الطريفة التى يذكرها لنا **تايلور** فى هذا الصدد مدى تمسك الكاريبيين بالأمانة الى جانب التواضع والسماحة ، الى حد أنه لو ضاع شىء ما من مكان ما فانهم يقولون على الفور وبدون أدنى تكلف كما لو كانوا يقررون مسألة بديهية لايرقى اليها الشك : « لقد كان هنا أحد المسيحيين » أى الاوربيين (١٤) .

واخيراً فان قبول مبدأ التقدم والتطور لا ينفى امكان تخلف بعض العناصر الثقافية عن ركب

---

(١٣) المرجع السابق ، صفحتا ٥٩ ، ٦٠ . ويذكر لنا تايلور فى ذلك انه طالما كان يسمع من فوق المنابر فى الكنائس وهو صغير هجوما عنيفا على الرأى الذى ينادى به علماء الاثنولوجيا من ارتقاء الانسان من مرحلة أولية منحطة الى مرحلة التحضر الراهنة . ولكن علماء الدين المحدثين انفسهم اصبحوا الآن لا يكادون يؤمنون بذلك رغم كل التقاليد الدينية . ولقد كان اهم ما يشغل بال تايلور فى هذا الصدد هو أن يبعد الانثروبولوجيا عن سطوة الدين بقدر الامكان لكى ينقذها من الاضرار والأذى الذى أصاب بعض العلوم الاخرى مثل الفلك نتيجة لتدخل الدين فيها . راجع فى ذلك :

Tylor, E.B. ; Primitive Culture, Vol. I, pp. 35—41.

(١٤) والواقع ان تايلور لا يتردد فى ان يعترف بان نظام الرق فى العالم القديم كان اسمى وارقى من العبودية والرق فى المستعمرات الافريقية تحت نير الاستعمار الاوربى الحديث ، وان العلاقات الجنسية عند الشعوب البدائية تتضمن عناصر اسمى واكثر تهذيبا من نظرة الرجل للمرأة عند كثير من الشعوب الشرقية . واخيرا يرى تايلور ان نظام مجالس شيوخ القبائل فى تلك المجتمعات البدائية تكشف لنا عن درجة عالية من الحكم الديمقراطى هى اسمى ولا شك من الديكتاتورية الاوربية فى العصر الحديث مما قد يعنى ان تلك الشعوب البدائية تحظى بدرجة من النضج السياسى لا تحظى بها الدول الاوربية التى ترزح تحت نظام الحكم الديكتاتورى . ــ انظر فى ذلك كتابنا عن « تايلور » .

التطور وبقائها على حالتها المتأخرة الراكـدة فىالوقت الذى تنتقل فيه الثقافة كلها من مرحلة الى اخرى ، وما يترتب على هذا الانتقال من تقدم وتعقد وتطور من البسيط الى المركب ومن المتجانس الى المتغاير على ماذكرنا (١٥) .

(٣)

ويبدو أن معظم العلماء التطوريين فى القرنالتاسع عشر واوئل هذا القرن كانوا يذهبون الى أن الشعوب البدائية التى لاتوجد الآن ، أو علىالأصح التى كانت تعيش على أيامهم ـ تمثل أدنى المراحل التى مرت بها البشرية ، وأنه بناء علـىذلك فان ترتيب الشعوب والمجتمعات التى توجد الآن حسب درجة تقدمها وارتقائها انما يعطينـاصورة واضحة ومتكاملة عن كل المراحـل التى مر بها المجتمع الانسانى منذ وجد حتى الآن . وهذا معناه أن الاهتمام الزائد الذى كان يبديـه هؤلاء العلماء بدراسة ماكان يعـرف حتى عهـدقريب باسم « الشعوب البدائية » لم يكن اهتماما بتلك الشعوب لذاتها وانما لاستخدامها فى اقامةنماذج ومثل افتراضية كانوا يعتقدون انها تمثل التاريخ المبكر للجنس البشرى بعامة ، وتاريـخالنظم الاوروبية بخاصة (١٦) . ولـذا فليس مـن الغريب أن نجد علماء ذلك العصر يكتبون « ماكانوايعتبرونه تاريخا ، لان كل العلوم والمعارف كانت تتجـه فى ذلك الوقت اتجاهـا تاريخيا فى أسـاسه . وقد أخـذ هذا الاتجاه النشوئى Genetic الذى أثمر ثمرات طيبة فى الفيلولوجيا يظهر فى القانون واللاهوت والاقتصاد والفلسفة والعلم ، فكانت الجهود الدائبة العنيفة تبذل فى كل ميدان للكشف عن اصول الأشياء : أصل الأنواع وأصل الدين وأصل القانون وما الى ذلك ، وهى كلهـا مجهودات ملحة كانت تهدف دائما الى تفسـير الشىء القريب بالشىء البعيد » (١٧) .

---

(١٥) المرجع السابق ذكره صفحات ٦١ ، ٦٤ ، وليس من شك فى ان قبول مبدأ التقدم والتطور لا ينفى امكان تخلف بعض العناصر الثقافية عن ركب التطور وبقائها على حالتهاالمتأخرة الراكدة فى الوقت الذى تنتقل فيه الثقافة كلها من مرحلة لاخرى ، ويطلق تايلور على هذه العناصر المتخلفةاسم البقايا او المخلفات او الرواسب Survivals . وقد كان تايلور أول من استخدم هذا الاصطلاح فى ميدان الانثربولوجيا ثم لم يلبث ان شرع استخدامه فى كتب الانثروبولوجيا والاثنولوجيا ويقصد تايلور بالبقايا والرواسب تلك العمليات الذهنية والافكار والعادات وانماط السلوك والمعتقـدات القديمة التى كانت سائدة فى المجتمع فى وقت من الاوقات والتى لا يزال المجتمع يحافظ عليها ويتمسك بها بعد أن انتقل من حالته القديمة الى حالة جديدة فيها ظروف اخرى مغايرة كل التغاير للظروف الاولى التى ادت فى الأصل الى ظهور تلك الافكار والعادات والمعتقدات ، وبذلك يمكن اعتبار هذه الرواسب بمثابة عناصر ثقافية لم تتطور على الاطلاق أو ـ على الاقل ـ لم تتطور بنفس السرعة ونفس النسبةالتى تطورت بها الثقافة كلها (المرجع السابق ذكره) .

(١٦) مثال ذلك ان كتاب سير هنرى مين عن القانونالقديم له عنوان فرعى هو : ارتباطه بالتاريخ القديم للمجتمع وعلاقته بالافكار الحديثة

Its connection with the Early History of Society and its Relation to Modern Ideas.

كما ان عنوان اول كتب تايلور هو : ابحاث فى التاريخالقديم للجنس البشرى

Researches into the Early history of mankined.

كما ظهرت دراسة سير جون لبوك عن هذا الموضوعذاتهتحتعنوان « اصل الحضارة The Origin of Civilization »
واخيرا فان مقالات ماكلينان جمعت فى مجلدين بعنوان « دراسات فى التاريخ القديم Studies in Ancient History »

(١٧) ايفانز ريتشارد : الانثروبولوجيا الاجتماعية ،ترجمة الدكتور احمد ابو زيد ، منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٥٨ صفحة ٦٦ .

ولقد أدت تلك الافتراضات والدعاوى بأن الشعوب البدائية الحالية تمثل أدنى المراحل التى مرت بها البشرية الى الوقوع فى كثير من الأخطاء نتيجة لاطلاقهم بعض الأحكام العامة غير الصحيحة والتى لاتستند فى كثير من الأحيان الى حقائق ووقائع تعيينية مؤكدة . وقد اعتمد هؤلاء الكتاب بوجه عام على كتابات الرحالة والمبشرين الذين عاشوا بين تلك الشعوب « البدائية » وكانوا ينظرون اليهم والى حياتهم ونظمهم وثقافتهم من زاوية معينة ، وانعكست آراؤهم فى كتابات علماء الانثروبولوجيا المتطورين بالذات . من ذلك مثلا أن **سير جون لبوك** Lubbock رغم علمه الغزير الواسع يذهب الى القول بأن كثيراً من الشعوب « البدائية » مثل الاندمان لا يعرفون الخجل أو العار وأنهم يتصرفون فى كثير من الأحيان تصرف البهائم ، وأن سكان جرينلنده لا يعرفون الدين أو الشعائر والطقوس الدينية بل وليس عندهم كلمة تشير الى الله . وساعد على صدور مثل هذه الأحكام تصور العلماء التطوريين أن النظم والثقافة السائدة فى اوروبا تمثل بالضرورة أرقى ما وصلت اليه الانسانية وأن كل ما عداها يمثل مراحل أكثر تأخراً وانحطاطاً ، وانه كلما كان الشعب أو القبيلة (متأخرة) عن الانماط السلوكية الاوروبية كلما كانت أقرب الى مستوى الحيوانات . (انظر **مقالنا عن « المجتمع القديم » ــ المرجع السابق ذكره صفحة ٣٨**) .

ولكن اذا كانت الغالبية العظمى من العلماء التطوريين يستعينون بالمقارنة بين الشعوب البدائية والمتقدمة للتعرف على المراحل المختلفة التي مر بها المجتمع البشرى والثقافة فقد كان هناك اتجاه آخر لا يقل أهمية عن ذلك ، وكان أصحابه يعتمدون فى المحل الأول على النظم السائدة فى العصور القديمة وكذلك على الكتابات الكلاسيكية لاستنتاج تلك المراحل . وقد ظهر هذا بوجه خاص عند بعض علماء القانون الذين اهتموا بالدراسات الانثروبولوجية بطريق مباشر أو غير مباشر من أمثال **سير هنرى مين** Sir Henry Maine **وباخوفن** Bachofen . ولم يكن هؤلاء العلماء يشيرون فى الاغلب فى كتاباتهم الى النظم البدائية الا فى القليل النادر ، ومع ذلك كان لهم أثر واضح فى تقدم التفكير الاجتماعى والانثروبولوجى التطورى . وكتاب باخوفن بالذات عن « **حق الام** » Das Mutterrecht الذى صدر عام ١٨٦١ ، أى بعد سنتين اثنتين من ظهور كتاب داروين عن « **أصل الأنواع** » ملىء بالاشارات الى الميثولوجيا القديمة والآداب اليونانية واللاتينية ، وفيه يبين المؤلف ان الانتماء الى الام كان أسبق فى الظهور على الانتماء الى الأب ، وأن طبيعة الاشياء تحتم ذلك . فالقانون الطبيعي هو الذى يقضي بأهمية الام ، ولم تظهر سيطرة الأب وحقوقه الا فى مرحلة تالية من تاريخ الانسانية . فالانسانية فى بدايتها تحتاج الى الرعاية والعناية وهذا هو ما يمكن أن توفره المراة دون الرجل ، لأن المراة بطبيعتها أقدر على تحقيق السلام والمحبة كما أنها هى التى تزرع الخير فى المجتمع . ولقد كانت الحضارات القديمة على العموم تعطى المراة مكانة عالية مرموقة . وكثير من الاساطير يدل على ذلك كما هو الحال فى اسطورة ايزيس المصرية . بل ان أول مظهر للعبادة ــ فى نظر باخوفن ــ كان هو عبادة الآلهة الاناث وأصدق مثل على ذلك هو ان « آلهة » الأرض تتمثل فى معظم الاساطير فى شكل انثى وليس فى شكل رجل . ولا يزال الكثير من المجتمعات الافريقية البدائية يتبع نظام الانتساب فى خط الاناث والانتماء الى أهل الام دون أهل الأب مما يدل على قدم هذا النظام وعراقته (المرجع السابق : نفس الصفحة) .

فواضح اذن ان النظريات التى كان يضعها هؤلاء العلماء عن الماضى لم تكن تقوم على الحدس والتخمين فقط ، وانما كان يداخلها ــ على ما يقول ايفانز بريتشارد ــ « كثير من العناصر التقويمية أيضا . فمعظم العلماء كانوا من الاحرار العقليين ، ولذا كانوا يؤمنون فوق كل شىء بالتقدم الذى كان يتمثل فى التغيرات المادية والسياسية والاجتماعية والفلسفية التى كانت

تحدث فى انجلترا فى ذلك الوقت . فالتصنيع والديمقراطية والعلم وما اليها كانت تعتبر خيراً فى ذاتها ، ولذا كانت تفسيراتهم للنظم الاجتماعية لا تعدو أن تكون موازين ومعايير نظرية لقياس التقدم ، بحيث توضع أشكال النظم أو العقائد كما كانت عليه فى اوروبا وأمريكا فى القرن التاسع عشر فى طرف وتوضع النظم والعقائد البدائية فى الطرف المقابل . وكل ما يتبقى بعد ذلك هو التنقيب فى الكتابات الاثنولوجية عن وقائع تمثل كل مرحلة من هذه المراحل . وهكذا نجد انه على الرغم من ايمانهم بأهمية المذهب التجريبى فى دراسة النظم الاجتماعية فان علماء القرن التاسع عشر لا يكادون يقلون عن الفلاسفة الاخلاقيين فى القرن الثامن عشر اعتماداً على الجدل والتفكير النظرى والمسلمات التحكمية ، وان كانوا مع ذلك يشعرون بحاجتهم لتدعيم نظرياتهم بكثير من الشواهد والبينات الواقعية ، وهى حاجة قلما كان الفلاسفة الأخلاقيون يشعرون بها » (١٨) . ويذهب ايفانز بريتشارد الى أن السبب الأول لكل ذلك الخلط لا يرجع الى اعتقاد علماء القرن التاسع عشر فى التقدم ورغبتهم فى الوصول الى طريقة يمكنهم بها أن يعرفوا كيف حدث ذلك التقدم ، لأنهم ــ على ما يقول ــ كانوا يدركون تماماً أن النماذج التى يصفونها لم تكن سوى افتراضات لايمكن تحقيقها ، وانما كان ذلك الخلط يرجع فى المحل الأول الى الدعوى التى ورثها هؤلاء العلماء من عصر التنوير ، ومؤداها ان المجتمعات انساق طبيعية أو «كائنات عضوية» تتطور بطريقة معينة وتمر أثناء تطورها بمراحل ضرورية يمكن ردها الى مبادىء عامة أو قوانين . ولكن تلك العلاقات المنطقية لم تلبث ان اعتبرت علاقات واقعية ضرورية ، « كما اعتبرت التصنيفات الرمزية للاصول مسالك تاريخية محتومة . » (ايفانزبريتشارد ، المرجع السابق ، صفحة ٧١) .

(٤)

ولقد وجدت النظرية التطورية كثيراً من المعارضة والنقد والهجوم نظرا للافتراضات الفلسفية التى كانت تسلم بها وبخاصة فيما يتعلق باستخدامها فكرة التقدم كمبدأ أساسى ولقلة الحقائق والوقائع المؤكدة اليقينية التى كان علماء القرن التاسع عشر يعتمدون عليها فى التدليل على صدق آرائهم أو على الأصح تخميناتهم عن تطور النظم الاجتماعية والثقافات فى خط واحد تلتزم به فى جميع أنحاء العالم ، وكذلك نظراً لعجزهم عن ادراك « الأبنية » الكلية الشاملة التى تنتظم عدداً من النظم المتشابكة المتساندة تساندا وظيفياً . فقد كان اهتمام العلماء فى ذلك الحين منصرفاً الى البحث عن الاصول الثقافية والاهتمام بموضوعات الدين والعائلة والقانون والتكنولوجيا وما الى ذلك فى حد ذاتها وليس كأجزاء فى بناء اجتماعى واحد متكامل ، ولذا فانهم كانوا يدرسون « الثقافة البدائية » كمفهوم عام جداً وليس كمقولة واضحة ومحددة ، وبذلك أغفلوا دراسة التحولات الهائلة والنمو الضخم التى كانت تتمثل فى الحضارات الكبرى كحضارة مصر وبلاد ما بين النهرين ووادى السند والصين وتركوها للمستشرقين . (١٩) وعلى أى حال فانه بانقضاء القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وظهور ما يعرف الآن باسم الاتجاه البنائى الوظيفى تراجعت موجة النزعة التطورية التى سيطرت على الدراسات الاجتماعية والثقافية وان لم تختف تماما ، بل طرأ عليها كثير من التعديل نتيجة لتقدم المعرفة بالمجتمعات الانسانية وبطبيعة النظم الاجتماعية وتاريخها ، وذلك بعد أن ازداد الاتصال بتلك الشعوب وتقدمت الكشوف

---

(١٨) المرجع السابق ، صفحة ٧٠ .

(١٩) Steward, J. H. ; Evolution and Social Types, in Sol Tax. (ed), op. cit., pp. 171-72

الاركيولوچية وتنوعت البحوث الميدانية ليس فقط بين الشعوب « البدائية » بل وايضاً فى المجتمعات المختلفة التى تمثل مراحل الحضارة الانسانية ، وكذلك نتيجة لتقدم البحث فى ميدان البيولوچيا ذاتها .

واذا كان داروين تعرض لدراسة التطور الاجتماعى بشكل سريع ومبتسر فى كتابه « سلالة الانسان » فان الاهتمام بدراسة هذا الموضوع زاد بشكل واضح عند عدد من علماء البيولوچيا فى القرن العشرين ، وانعكس هذا الاهتمام بشكل واضح فى كتابات واحد من أكبر هؤلاء العلماء فى عصرنا وهو **چوليان هكسلى** Julian Huxley حفيد توماس هكسلى الكبير الذى وقف الى جانب داروين ودافع دفاعا حارا عن نظريته فى التطور وأصل الانواع . ولقد حاول هكسلى أن يبقى على الاتجاه القديم الذى كان سائداً فى القرن التاسع عشر من محاولة اقامة علم تطورى للانسان والمجتمع ليستند الى اسس علمية متينة ، ويشمل تاريخ الكون منذ بداياته الاولى حتى آخر مرحلة من مراحل التطور البشرى ، وكذلك الابقاء على مقابلة التطور الاجتماعى بالتطور البيولوچى ، وفى ذلك يقول هكسلى نفسه فى كتابه القصير الممتع العميق Evolution in Action : « ان العلم التطورى هو دراسة أو موضوع قائم بذاته ومتمايز عن غيره من الدراسات والموضوعات ، ولكنه نتاج مشترك لعدد من فروع البحث المستقلة والدراسات المختلفة . ويستمد هذا الموضوع أكثر مكوناته واهمها من البيولوچيا ولكنه يضم عناصر اخرى أساسية يستمدها من بعض العلوم الطبيعية وهى الفيزياء البحتة والكيمياء وعلم نشأة الكون والچيولوچيا ، بالاضافة الى بعض المكونات والعناصر المستمدة من الدراسات الانسانية وهى التاريخ والعلم الاجتماعى والاركيولوچيا وما قبل التاريخ وعلم النفس والانثروبولوچيا » (٢٠) ولكن الواقع ان آراء هكسلى – رغم أهميتها وطرافتها – لاتعبر عن رأى أو موقف كل علماء البيولوچيا. فكثير من هؤلاء العلماء يرتابون فى امكان فهم التطور البشرى عن طريق المماثلة بالتطور البيولوچى ، بل ان الكثيرين من هؤلاء العلماء يفضلون أن يتركوا للعلماء الاجتماعيين انفسهم مهمة انشاء علم الثقافة بما يتفق مع تصورهم الخاص لهذا العلم ومقوماته والاسس التى يمكن ان يستند اليها والموضوعات التى يعالجها والطريقة التى يعالج بها تلك الموضوعات .

ومع أن الغالبية العظمى من المتخصصين فى العلوم الانسانية والاجتماعية لا يهتمون فى الوقت الحالى بالدراسات التطورية ويتجهون فى دراسة الثقافة والمجتمع والنظم اتجاها وظيفيا فان القلة من العلماء التى لا تزال تولى اهتمامها لدراسة التطور يختلفون فيما اختلافاً كبيراً حول ما اذا كانت حركة احياء النظرية هى استمرار للتطورية الكلاسيكية التى سادت فى القرن التاسع عشر أو أنها نوع آخر جديد من التطورية يختلف كل الاختلاف فى النظرة والمنهج عن تلك النظريات القديمة التى ظهرت فى عدد كبير من الكتابات الاساسية وبخاصة فى كتابات **سير ادوارد بيرنت تايلور** Sir Edward Burnett Tylor فبينما نجد عالم الآثار البريطانى الشهير **جوردون تشايلد** V. Gordon Childe وعالم الانثروبولوچيا الأمريكى المعاصر الاستاذ **ليزلى وايت** Leslie A. White يعتبران الاتجاه التطورى السائد الآن ، وهو مايعرف عموما باسم التطورية الحديثة او الداروينية الحديثة ، هو امتداد للاتجاه القديم ، فان عالم الانثروبولوچيا الامريكى المعاصر ايضا الاستاذ **چوليان ستيوارد** Julian H. Steward يرى على العكس من ذلك أن هناك اضافات وتغييرات جوهرية ادخلت على النظرية الكلاسيكية بحيث لا نكاد نجد علاقة ما كان قائماً فى

---

(٢٠) Huxley, J. ; Evolution in Action, Harper & Brothers, N.Y. 1957, p. 9.

الماضى وما هــو قائم الآن فى مجــال الدراسات التطورية . وهذا معناه أن العلماء « التطوريين » المعاصرين ينقسمون فيما بينهم الى مدرستـين حسب تمسكهم بالتقاليـد والتعاليم والمناهـج او خروجهم عليها .

والواقع أن جوردون تشايلد وليزلى وايت اللذين يعتبران من أكبر المشايعـين للاتجاهات القديمة يخرجان التطورية الكلاسيكية فى كتاباتهما ببعض آراء سبنسر وماركس . فالمعـروف أن ماركس لم يهتم بكتابات داروين الا من حيث انها أفادته فى موقفه العدائى من الـدين والمثاليـة الفلسـفية ، ولكن **فريدريتش انجلـز** تأثر بداروين تأثراً عميقاً وبدأت على يديه عملية تطعيم النظرية الماركسية ببعض التأثيرات الداروينية عن طريق ابراز التكنولوچيا كوسيلة يعتمد عليها « الحيوان البشرى » للتكيف مع البيئة الطبيعية .. وقـد انعكست هذه النظرة الى الثقافة والمجتمـع فى كتابات جوردون تشـايلد بالذات الذى كان يعتبر زيادة السكان والتكنولوچيا هما أهم معيارين يمكن أن نقيس بهما التقدم فى المجتمع الانسانى . ولقد بلغ الأمر به فى تقبله لفكرة التقدم بالمعنى الـذى كان يسود فى القرن الماضى وكذلك قبوله فكـرة المماثلة بين التطور الاجتماعى والبيولوچى أنه كان يعتبر الثقافة مجرد وسيلة تلجأ اليها الشعوب والمجتمعـــات للتكيـف مـــع البيـــئات الطبيعية التى تحيط بها حتى تستطيع أن تعيش وتتكاثر ، وهى ــ أى الثقافة ــ من هذه الناحية تشبه التغيرات والتعديلات الجسمية والغـرائز التى تساعد الحيوان على بلوغ نفس الهدف ، وان الاختراعات تشبه الطفرات البيولوچية Biological Mutations وهى أيضا تهدف الى التكيف مـع البيئة (٢١) ولكنه يعتـرف فى الوقت ذاته بـان بعض المجتمعات قد تصل الى درجة عالية جداً من التخصص مما يشل حركة تقدمها الى الامام ؛ ولكن هذا لا يمنع من أن تنتقل تكنولوچيا هـذه المجتمعـــات اختراعاتها وعاداتها وافكارها الى المجتمعـــات الاخرى مما يؤدى فى النهـاية الى تقدم الثقافة الانسانية ككل . وواضح هنا أن ما يهتم به جوردون تشايلد هو « الثقافة » فى كليتها وشمولها وفى ذاتها وليس ثقافات مجتمعات معينة بالذات ، وفى هذا يشبه تشايلد العلمـاء التطوريين فى القرن الماضى .

اما ليزلى وايت فانه يعترف صراحة بأنه من اتباع المدرسة التطورية القديمـة وان كـل ما يقال عن الداروينية الجديدة لا يقوم عـلى أساس . ففـى مقدمـة كتابه « **تطور الثقافـة** The Evolution of Culture » يقول : « اننى أقول بكل صراحة ويقين ان النظرية التى أعرضها هنا لا يمكن أن نسميها **بالتطورية الجديدة** ، وهـو اصطـلاح اقترحــه لوى Lowie وجولد نفايـزر Goldenweiser **وبينيـت** Bennett **ونونومـــورا** Nunomura (فى اليابان) وغيرهم . فكلمة التطورية الجديدة كلمة مضللة استخدمت لكى توحى بأن نظرية التطور الآن تختلف بشكل ما عن النظرية التى ظهرت منذ ثمانين سنة مضت ، وهذا رأى أرفضه . فنظرية التطور التى أعرضها فى هـذا الكتاب لا تختلف أدنى اختلاف عن تلك التى عرضها تايلور فى كتابه **الانثروبولوچيا** Anthropology عام ١٨٨٠ وان كان نمو النظرية والتعبير عنهـا والتدليل عليها قد تختلف بطبيعة الحال ــ بل انها تختلف بالفعل ــ فى بعض النقاط عن النظرية القديمة . وقد تكون مصطلحات **اللاماركية الجديدة** أو **الافلاطونية الحديثة** وغيرهما مصطلحات صحيحة ولكن ليس هذا هو الشأن بالنسبة **للتطورية الجديدة** أو **الجاذبية الارضية الجديدة**... وما اليها » (٢٢) . ومثلما نظر جوردون تشايلد الى الثقافة فى عمومها

---

(٢١) Greene, op. cit ; p. 93 ; Childe, V. G. ; Social Evolution, Fontana Books, Ch. XII.

(٢٢) White, L. A. ; The Evolution of Culture, McGraw-Hill, N.Y. 1959, p. IX.

وشمولها كذلك فعل ليزلى وايت الذى حاول فى كتابه عن **علم الثقافة** The Science of Culture ان يتتبع المراحل الرئيسية التى مر بها التقدم الانسانى من العصر الحجرى القديم الى ما يسميه بعصر القوة Power Age وهو العصر الحاضر ، وهو فى ذلك يذكرنا تماماً بما فعله علماء القرن التاسع عشر وبخاصة لويس مورجان الذى تتبع المراحل التى مر بها التطور البشرى من مرحلة الجمع والقنص الى مرحلة الصيد والقنص ومنها الى مرحلة الرعى فمرحلة الزراعة قبل أن يصل الى مرحلة الصناعة الحديثة . ولكن اذا كان مورجان يقيم نظريته على أساس اختلاف اشكال الحياة الاقتصادية فان ليزلى وايت يعتبر « الطاقة » هى المحك الاساسى الذى يمكن فى ضوئه معرفة مدى تقدم الثقافة والمجتمع . أو بقول آخر فان وايت كان ينظر الى التطور على أنه عملية كلية تشمل مختلف الثقافات التى تعتبر فى نظره وحدة كلية ، كما أنه كان يعتبر الوظيفة الاولى أو الأساسية الثقافة هى التحكم فى « الطاقة » وتسخيرها لخير الانسان وصالحه وذلك على أساس ان كل ما يصدر عن الانسان ويؤلف جزءاً من ثقافته يحتاج فى أدائه الى نوع ما من الطاقة ، ويستوى فى ذلك « صيد السمك أو صنع السلال أو أداء الشعائر أو مراعاة احدى العادات الاجتماعية أو أداء الصلاة حتى ولو كانت صلاة صامتة » . وهذا نفسه يصدق على كل الظواهر والاحداث التى تجرى فى الكون سواء أكانت ظواهر وأحداثاً فيزيقية أم بيولوجية أم ثقافية . ، فهى كلها تحتاج الى طاقة كما أنها تعبر فى الوقت نفسه عن الطاقة . فالطاقة بذلك حسب تعبير ليزلى وايت المشهور « هى بعد كلي للثقافة » (٢٣) .

ولكن آراء تشايلد وليزلى وايت لايمكن اعتبارها ممثلة للعلم الاجتماعى الحديث كما يقول چون جرين ، فقد تعرضت هذه الآراء للنقد اللاذع والمعارضة من علماء الانثروپولوچيا بوجه خاص الذين يرتابون فى أهمية التطورية الاجتماعية عموما ، بل وأيضا من العلماء التطوريين الآخرين الذين يدرسون التطور من زاوية اخرى مختلفة غير تلك التي نظر بها تشايلد ووايت الى المشكلة. وقد جاء معظم تلك الانتقادات والاعتراضات من جوليان ستيوارد الذى يقف ــ كما سبق أن ذكرنا ــ موقف المعارضة من التطورية الكلاسيكية التى كانت تبحث عن القوانين العامة التى تحكم تطور الثقافة الانسانية ككل ، وتحاول اعادة بناء التاريخ عن طريق افتراض سير الاحداث فى خط واحد أو طريق واحد Unilinear وتذهب فى ذلك الى تصور أن كل المجتمعات والثقافات لابد أن تمر بمراحل متتابعة محددة ومرسومة بدقة بحيث تكون كل مرحلة منها مترتبة على ماسبقها من مراحل وتؤدى فى الوقت ذاته الى المرحلة التالية . فلقد نبذ جوليان ستيوارد منذ البداية فكرة البحث عن تلك القوانين التى يزعم التطوريون الكلاسيكيون ــ ومعهم تشايلد ووايت ــ انها تحكم التطور الثقافى والاجتماعى ككل ، ونادى بدلاً من ذلك بضرورة القيام بدراسات مقارنة للثقافات المختلفة للتعرف على الاسباب المؤدية الى تشابه بعض الملامح الثقافية فى كثير من أنحاء العالم رغم تباعد تلك المناطق . ذلك أن جوليان ستيوارد يؤمن بما يسميه **بالنسبية الثقافية** Cultural Relativism **وبالتفرد التاريخى** Historical Particularism

---

(٢٣) يذكر ليزلى وايت فى معرض حديثه عمن المماثلة بين الظواهر البيولوجية والثقافية أن الثقافة ــ من وجهة النظر الحيوانية ليست الا وسيلة لاستمرار عملية حياة احد الانواع الحية وهو الانسان العاقل Homo sapiens . ويذهب وايت الى ان اى نسق ثقافى يتألف من ثلاثة مستويات او طبقات افقية هى المستوى التكنولوجى الذى يؤلف أدنى هذه المستويات ، والمستوى الاجتماعى ثم المستوى الفلسفى الذى يعتبر اعلاها واسماها . ويؤلف النسق التكنولوجى الاساس الاول بينما تعتبر الانساق الاجتماعية وظائف للتكنولوجيا كما أن الفلسفات المختلفة تعبر عن القوى التكنولوجية وتعكس الانساق الاجتماعية . انظر .

White ; The Science of Culture, Farrar, Straus and Cudahy, N.Y. 1949, p. 366.

فكل ثقافة تخضع فى رأيه لعملية تطور خاصة بها؛ وليس من الضرورى بحال ان تتفق عمليات التطور الخاصة بمختلف الثقافات بعضها مع بعض ، ولذا فانه يتعين على الباحث أن يدرس مختلف عمليات النشوء والتطور والارتقاء الثقافى كلاً منها على حدة وأن يقيمها فى ذاتها وفى حدود الظروف الخاصة التى تلابس كلاً منها أيضاً ، وهذا معناه أنه بدلاً من اتباع نظرية **التطور فى خط واحد** Unilinear Evolutionism فان ستيوارد يذهب الى القول **بالتطور المتعدد الخطوط او الطرق والسبل** Multilinear Evolutionism ، وهو موقف شديد الشبه بموقف **الأب ڤيلهلم شميت** Pater Wilhelm Schmidt الذى كان يرى أن الثقافة الانسانية بدأت من قاعدة واحدة ذات مستوى منخفض ولكنها تشعبت الى ثقافات عديدة مستقلة تطور كل منها تطورا مستقلا ومتمايزا منذ مرحلة مبكرة . (٢٤) كذلك رفض ستيوارد بصراحة الفكرة التى كانت سائدة من قبل من ان التطور الثقافى هو امتداد للتطور البيولوجى ، أو أن هناك علاقة ضرورية بين التطور الثقافى و « التقدم » .

وواضح من ذلك أن نظرية جوليان ستيوارد عن التطور الاجتماعى تختلف عن نظريات القرن التاسع عشر فى أنها ترفض المماثلات البيولوجية كما أنها لا تهتم بتطور الجنس البشرى ككل فضلاً عن أنها لا تعطى عناية كبرى لفكرة التقدم . ولكنها مع هذا كله لاتزال تحتفظ بنفس النظرة القديمة التي ترى ان التطورات الثقافية تخضع للقانون وان التكيف مع البيئة الطبيعية هو عامل هام فى التغير الاجتماعى . وفى هذه النقطة الاخيرة بالذات يختلف ستيوارد مع الكثيرين من علماء الاجتماع والانثروبولوجيا الذين يميلون الى التهوين من شأن البيئة الطبيعية والدور الذى تلعبه الثقافة على أساس أن البيئة الواحدة قد يوجد فيها عدة أنماط ثقافية مختلفة مما قد يعنى أن دور البيئة محدود فى تشكيل الثقافة ، وأن النمط الثقافى بالتالى يتطور حسب عوامل وعناصر ديناميكية داخلية تتحدى كل التوقعات العلمية ، وهو أمر يرفضه جوليان ستيوارد بقوة . وهذا لايعنى بطبيعة الحال انه كان من أنصار مدرسة الحتمية الجغرافية أو حتى الحتمية الاقتصادية التى تعتبر شكل الانتاج هو العامل المتحكم فى النمط الثقافى السائد فى المجتمع على ما كان يذهب اليه لويس مورجان فى تصنيفه الشهير لأشكال الحياة الاقتصادية الذى سبقت الاشارة اليه (٢٥) .

• • •

وليست كل هذه المواقف جديدة تماماً فى حقيقة الأمر ، اذ أنه باستثناء الثورة ضد المماثلة البيولوجية وتصور التطور الثقافى كامتداد للتطور البيولوجى فان بذور هذه المواقف كلها ترجع الى التفكير التطورى الذى كان سائداً فى القرن التاسع عشر وكذلك الانتقادات التى وجهت الى هذا التفكير فى أوائل القرن الحالى ونعنى بذلك الانتقادات التى ظهرت فى كتابات العلماء المعروفين باسم أصحاب مدرسة انتشار الثقافة Diffusion of Culture أو الانتشاريين Diffusionists من ناحية ، والمساجلات الطويلة بين العلماء الذين كانوا يرون أن الثقافة الانسانية ظهرت فى أول الأمر فى مركز حضارى واحد انتشرت منه الى بقية أنحاء العالم ، وهؤلاء

---

(٢٤) Ansari, G. ; Recent Trends in Cultural Anthropology, unpublished MS. p. 24.

(٢٥) Greene, op. cit. ; pp. 98—99 ; Steward, op. cit, pp. 40—42.

الذين كانوا يعتقدون بتعدد المراكز الثقافية والحضارية من الناحية الاخرى . فلقد اهتم كل هؤلاء العلماء بدراسة التشابه الجلي الواضح بين بعض العناصر والملامح الثقافية عند كثير من المجتمعات المتفرقة المتباعدة ، والبحث عن سبب هذا التشابه .

ولقد اتجهت آراء علماء القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ازاء هذه المشكلة اتجاهين رئيسيين : الاتجاه الأول هو الذى يذهب اليه أصحاب المدرسة التطورية التقدمية بالمعنى الذى رأيناه فى الصفحات السابقة ، وهؤلاء العلماء يردون تشابه الثقافة فى هذه المجتمعات الى تشابه الظروف السائدة هناك ، بمعنى أنهم يميلون الى ارجاع هذا التشابه الى توافر ظروف معينة مستقلة فى كل مجتمع من تلك المجتمعات على حدة وانفراد . وأصحاب هذا الرأى يستمدون اسمه من المبدأ القديم الذى كان سائداً فى فلسفة القرن الثامن عشر (عصر التنوير) عن تساوى البشر جميعاً وتشابه العمليات الذهنية عند جميع الناس والأجناس والشعوب ، على اعتبار ان الطبيعة الانسانية واحدة فى كل زمان ومكان ، وأن ثمة قانوناً واحداً عاماً للنشوء والارتقاء والتقدم ، تخضع له كل المجتمعات الانسانية . وبقول آخر ، يرد أصحاب هذه المدرسة تشابه العناصر الثقافية الى مبدأين متكاملين هما وحدة الطبيعة البشرية وتشابه الظروف السائدة فى تلك المجتمعات . وهذا هو ما يعبر عنه بعض العلماء بعملية نمو الثقافة ذاتيا وتلقائيا نتيجة لتوفر امكانيات اجتماعية مشتركة . والاتجاه الثانى فى تفسير هذا التشابه يتمثل عند الانتشاريين الذين اشرنا اليهم منذ قليل ، وهم يردون ذلك التشابه الى انتشار الثقافة وهجرتها وانتقالها من مصدر واحد ، أو من عدد معين من المصادر أو المراكز المشتركة المعنية . فالتشابه عندهم نشأ فى الواقع عن هجرة الثقافات ، أو بعض عناصرها على الأقل ، نتيجة للاتصال الثقافى بين تلك الشعوب والمجتمعات . وقد تكون هجرة العنصر الثقافى كاملة بمعنى أن ينتقل ذلك العنصر برمته دون ادنى تغيير أو نقصان ، أو قد تكون هجرته جزئية فتنتقل بعض ملامحه فقط . ولكن كثيراً ما تخضع تلك الملامح الثقافية اثناء عملية الهجرة والانتقال الى تغيرات هائلة جوهرية وان كانت تحتفظ بعد ذلك ببعض خصائصها ومقوماتها الاصلية الاولى . (٢٦) فكأن الانتشاريين يرفضون الاخذ بنظرية التطوريين على اساس ان الثقافات كثيراً ما تستعار ، وأن من الخطأ الزعم بأن تشابه الثقافات لاينجم الا عن تشابه الظروف والامكانيات الاجتماعية .

فكأن اصول الأفكار التى تسود الآن بين العلماء التطوريين المعاصرين وبخاصة فى كتابات جوليان ستيوارد ترجع الى مشكلة التعارض بين مبدأ النشأة المستقلة والتطور فى خط واحد ومبدأ الانتشار التى كانت سائدة فى كتابات القرن الماضي . ولكن الفارق الجوهرى هو أن كتابات العلماء المعاصرين تعتمد فى المحك الاول على الدراسات الميدانية ما أمكن ذلك وعلى الحقائق

---

(٢٦) راجع كتابنا عن « تايلور » صفحتى ٦٨ - ٦٩. والخلاف بين التطوريين والانتشاريين يعتبر فى نظر المدرسة الوظيفية خلافا عائليا . فالوظيفيون يعتبرون اعمال المدرستين معا مجرد تخمينات لا تقوم على أساس علمى صحيح ، كما انهم يعترضون عليهما لمحاولتهما تفسير الحياة الاجتماعية بالاشارة الى الماضى ، مما يتنافى مع طريقة البحث فى العلم الطبيعى . فكما أن العالم الذى يريد معرفة كيف يعمل الجسم البشرى لا يهتم بالتطور البيولوجى وانما يحاول دراسة المسالة فى ضوء قوانين الفسيولوجيا . كذلك يتعين على الباحث الاجتماعى والانثروبولوجى حين يدرس المجتمع ان يكشف فقط عن وظائف النظم الاجتماعية فى النسق الاجتماعى الذى تنتمى اليه دون ان يهتم بالتاريخ والتطور ، اذ ان ذلك من صميم عمل مؤرخ المجتمعات البدائية والاثنولوجى . - راجع فى ذلك على العموم كتاب : ايفانز بريتشارد ، الانثروبولوجيا الاجتماعية ، وكتابنا عن تايلور ، صفحة ٧٠ .

المؤكدة اليقينية بعكس الحال فى كتابات القرن الماضي التى كانت تعتمد على ما أسماه **دوجالد ستيوارت** Dugald Stewart بالتاريخ الظنى أو التاريخ التخمينى لمعرفة الصورة الاولى التى كانت عليها النظم الاجتماعية ، لاعادة تركيب تاريخ المجتمعات البشرية وتصنيفها من حيث درجة رقيها وترتيب مراحل الحضارة التى مرت بها هذه المجتمعات منذ نشأتها حتى الآن وذلك حسب نظام عقلى دقيق يرسمون هم أنفسهم خطته ويحددون خطواته تحديدا تعسفيا (٢٧) ، ولذا فكثيراً ما كانوا يصلون الى نتائج غريبة ومتناقضة . بل كثيراً ما كان العلماء الذين يستخدمون نفس الوسيلة ، ويتبعون نفس المنهج فى دراسة نفس الموضوع يصلون الى نتائج مختلفة كل الاختلاف . فبينما نجد **سير هنرى مين** H. S. Maine مثلا يذهب الى أن العائلة الابوية التى ينتسب فيها الابناء الى الاب هى الشكل الاول للنظام العائلى على الاطلاق يزعم **باخوفن** Bachofen أن الانسانية عرفت أولا ـ بعد مرحلة الاباحية المطلقة ـ نظام العائلة الذى يرتكز على الانتساب الى الام قبل أن تصل الى العائلة الابوية . ومن الطريف أن مين وباخوفن نشرا نتائج دراستيهما فى نفس السنة (عام ١٨٦١) .

●●●

ومهما يكن من شيء فان معارضة الغالبية العظمى من التطوريين المعاصرين للنظرية التطورية الكلاسيكية لا تتوقف عند حد رفضهم فكرة المماثلة بين التطور البيولوجى والتطور الثقافى والاجتماعى وتوكيدهم لاهمية التفرد التاريخى والنسبية الثقافية ، وانما تذهب ببعضهم الى حد انكار أن يكون التنافس والصراع من وسائط ووسائل التقدم الاجتماعى على ماكان يذهب اليه هربرت سبنسر فى نظريته عن البقاء للأصلح . فكلمة « الأصلح » ـ فى رأيهم ـ اصطلاح غير دقيق ومضلل ، ولا يفيد بالضرورة الامتياز والسمو فى الخصائص والقوى والقدرات فى كل الاحوال ، اذ قد يكون « البقاء » من نصيب « الفرد » الذى ينجب أكبر عدد من الذرية حتى وان لم تكن لتلك الذرية خصائص وقوى وقدرات متميزة (٢٨) . وهذا معناه أن العلماء المعاصرين ـ ويشاركهم فى ذلك عدد من علماء البيولوچيا أنفسهم ـ يميلون الى التشكك فى الدور الذى يلعبه الانتخاب الطبيعى فى التاريخ البشرى والتهوين من أهميته وفاعليته فى ذلك التاريخ ، ومن هذه الناحية فانهم ينظرون الى الانسان على انه « حيوان » حامل للثقافة وناقل لها عن طريق المحاكاة والتعلم ، وهما عمليتان تختلفان كل الاختلاف عن عملية نقل الخصائص والصفات الفيزيقية عن طريق التكاثر البيولوچى . ومن هنا فان كلاً من هاتين العمليتين تؤلف موضوعاً لعلم مستقل ومتمايز تماماً عن العلم الآخر ، وعليه فليس ثمة ما يدعو الى تفسير النظرية الاجتماعية تفسيراً بيولوچياً ، أو صياغتها فى حدود وألفاظ ومصطلحات البيولوچيا ، وان كان هذا لا يمنع من وجود بعض أوجه الشبه بين التطور البيولوچى والتطور الثقافى (٢٩) .

---

(٢٧) المرجع السابق (تايلور) صفحة ٢٤ .

(٢٨) على الرغم من أن جوليان هكسلى عالم بيولوچى فانه يقف موقفا مماثلا لذلك تماما ، ويذهب الى أن التنافس داخل النوع الواحد لا يمكن ان يكون مصدرا للتقدم التطورى . وقد أثار هذا الموقف المعادى لنظرية سبنسر عن الصراع والتنافس كثيرا من التساؤلات نظرا لاتفاق الكثير من البيولوچيين والانثروبولوچيين على رفضها ، وما اذا كان هذا العداء نابعا من اسس علمية بحتة او انه متاثر ببعض العوامل الاخلاقية مثل موقف النازيين فى المانيا من الشعوب والسلالات الاخرى واستغلالهم فكرة الصراع والبقاء للاصلح فى فرض سلطتهم على تلك الشعوب والسلالات . ـ انظر فى ذلك : Greene, op. cit., p. 90.

(٢٩) Ibid., p. 91.

(٥)

الا أن العالم الذى أفلح فى تبديد أحلام جوردون تشايلد وليزلى وايت فى اقامة علم طبيعى للتطور التاريخى وأسدل ستارا كثيفا على هذه الدعوة التى كانت تراود الكثيرين من علماء القرن التاسع عشر وعددا من العلماء المعاصرين هو **ألفريدلويز كروبر** Alfred Louis Kroeber الذى يصطرع فى كل كتاباته الاتجاه التاريخى مع الاتجاه العلمى ، أو المؤرخ Historian أو « عالم التاريخ الطبيعى Natural Historian » على ما يقول جون جرين ، ويحاول كل منهما ان يتفوق على الآخر ويصرعه (٣٠) . ومع أن كروبر يرى ان الثقافة يمكن ان تخضع فى دراستها للمنهج التاريخى والمنهج العلمى الدقيق وأن الانثروبولوجيا علم انسانى وعلم طبيعى فى الوقت نفسه فقد كان يميل فى بداية حياته الى اعتبارها أقرب الى الدراسات الانسانية ، ولكن يبدو انه غير رأيه قبيل موته عام ١٩٦٠ وأصبح أكثر ميلا الى أن يدخل الانثروبولوجيا ضمن العلوم الطبيعية ، وذهب فى ذلك الى حد القول بأن علماء الانثروبولوجيا حين ينظرون الى « الانسان » فانهم يفعلون ذلك باعتباره « حيوانا » وحسب وليس حيوانا له روح أو حيوانا « خالدا » او ما الى ذلك ، وعلى هذا الأساس فانهم يقارنونه بغيره من الحيوانات . وقد تابع كروبر هربرت سبنسر فى نظرته التى تميز بين اللاعضوى والعضوى ومافوق العضوى (أى الثقافة) وان كان يعترف فى الوقت ذاته بوجود اختلافات هامة بين التطور الثقافى والتطور العضوى ، لعل أوضحها هو أن الأنماط الثقافية الأساسية اقل ثباتا من الأنماط الفيزيقية التى تنتقل بالوراثة . واذا كانت شجرة الحياة تتفرع دائما ولا تفعل أى شىء أساسى آخر غير ذلك التفرع ، وذلك باستثناء الفروع التى تذوى وتموت ، فان شجرة التاريخ الانسانى تتفرع على العكس من ذلك باستمرار وتسمح فى الوقت ذاته لفروعها بأن تتشابك وتنمو معا من جديد .

وتقوم كل آراء كروبر على التمييز بين المدخلين التاريخى والعلمى لدراسة الظواهر على ماذكرنا . وهو فى ذلك يأخذ التاريخ بمعنى يختلف اختلافا جوهريا عن المعنى الشائع من انه هو دراسة تتابع الظواهر والأحداث فى الزمن، وانه بذلك يتناول دراسة أزمان كثيرة متتابعة . فقد كان كروبر يرى أن هذه نظرة خاطئة وفهم غير دقيق للتاريخ . انما الذى يميز التاريخ فى نظره هو محاولة اعطاء وصف متكامل لموضوع الدراسة وليس معالجة التتابع الزمنى كما أن ما يميز المنهج العلمى هو محاولة تحليل العمليات المختلفة فى حدود والفاظ كمية . وعلى هذا الأساس كان كروبر يعتقد فى امكان استخدام المنهج التاريخى فى دراسة الأحداث والوقائع الحالية وكذلك فى دراسة الظواهر التى تحدث فى زمن محدود . وهذا هو ما يفعله العالم الانثروبولوجى فى حقيقة الأمر حين يقوم بأبحاثه الميدانية التى تستهدف دراسة ثقافة مجتمع معين بالذات ، وهذا بالطبع علاوة على دراسة الظواهر المتتابعة التى تحدث فى ازمان متعددة . فكأن ماهية التاريخ لا تنحصر فى عنصر الزمن ، كما أن الذى يميز الدراسة التاريخية هو الوصف التحليلي لأى مجموعة من الظواهر الثقافية فى موقف معين بالذات . وعلى ذلك فان الدراسة التاريخية تأخذ فى اعتبارها عنصر المكان الى جانب عنصر الزمان ، وعلى هذا الاساس يعتبر كروبر الدراسات الاثنوجرافية دراسات تاريخية على الرغم من أنها لا تتابع سير الاحداث فى الزمن أو تتناول أزمانا كثيرة ، أو هى بحسب تعبيره : « دراسة لا زمنية للتاريخ » وقد يبدو هذا

---

(٣٠) Ibid., p. 93.

التعبير غريباً ... ولكن هذه الفكرة تلعب دوراً هاماً في تفكيره وفي تفكير معظم العلماء الأمريكيين المحدثين الذين يرون أن منهج الانثروبولوجيا الثقافية منهج تاريخي (٣١) .

ففهم التاريخ على انه دراسة الظواهر والأحداث المتتابعة في الزمن فهم ضيق اذن في نظر كروبر . اذ بالاضافة الى المعنى الزمني الذي يتمثل في تتبع الظواهر خلال الزمن هناك المعنى المكاني للتاريخ، وهو يهتم بوجود الظواهر الثقافية المختلفة وتجاورها في مكان محدد بالذات . وهذا هو المحك الاساسى الذى تقوم عليه التفرقة بين « العلم » و « التاريخ » . فالعلم لا يهتم بمسائل الوجود في الزمان أو في المكان كما لا يهتم بمشكلات الكيف ، وانما يُعنى بالتجريد والبحث عن القوانين وعن الدقة والضبط في الأشياء التي يمكن قياسها ، ويستعين في ذلك باجراء التجارب الدقيقة ، وذلك بعكس المنهج التاريخي الذى لايهتم بالوصول الى القوانين أو النظريات العامة ، بل ولا يستطيع الوصول اليها ، كما أنه لا يستطيع التنبؤ بالاحداث والوقائع المقبلة . وكل ما يمكن ان يفعله في هذا الصدد هو تبيين نواحى الشبه بين الظواهر الثقافية والكشف بالتالى عن الأنماط لا القوانين .

« ولكن على الرغم من كل هذه الاختلافات بين العلم والتاريخ وبالتالى بين المنهج المستخدم في العلوم الطبيعية والمنهج التاريخي ، فان كروبر يعتقد انه يمكن تطبيق المنهجين على كل الظواهر الموجودة في الكون بغير استثناء ، وعلى ذلك فانه يمكن استخدامهما فعلاً في دراسة الثقافة والمجتمع مثلما يستخدمان في دراسة التشريح وعلم الفلك . وكل ما في الامر هو ان استخدام المنهج العلمى (أى منهج العلوم الطبيعية) يمكن أن يحقق نجاحاً أكبر ونتائج أكثر دقة في دراسة الظواهر العضوية، بينما يناسب المنهج التاريخى دراسة الظواهر الثقافية والاجتماعية والسيكولوجية » (٣٢) . وبهذا التمييز بين العلم والتاريخ يهدم كروبر كما ذكرنا كثيراً من آمال العلماء التطوريين المحدثين ، وهو نفسه يقول في ذلك : « لو صحت هذه القسمة الثنائية فلن يكون ثمة مكان لتطورية وايت » .

ولقد حاول كروبر أن يعبر عن تلك الأفكار والتصورات تعبيراً عملياً ، وتبلورت جهوده آخر الأمر في كتابه الضخم عن « **صيغ النمو الثقافي** Configurations of Culture Growth » الذى حاول أن يتتبع فيه اتجاه المجتمعات المختلفة لتنمية ثقافاتها والوصول بها الى أعلى مستوياتها وبخاصة في المجالات العقلية والجمالية . ولم يهتم كروبر في هذا الكتاب الضخم بالبحث عن أسباب التغير الاجتماعى اعتقاداً منه بأن **المهمة الاولى للانثروبولوجى هى الكشف عن الطريقة التى تعمل بها الثقافات** قبل ان يحاول معرفة السبب الذى يدفع أى ثقافة لأن تتجه اتجاهاً معيناً بالذات وتتخذ طابعاً محدداً يميزها عن غيرها من الثقافات ، أى أن السؤال المهم بالنسبة لعالم

---

(٣١) انظر كتابنا : « البناء الاجتماعى » الجزء الاول « المفهومات » ، الطبعة الثانية ، الدار القومية للطباعة والنشر ، الاسكندرية ١٩٦٦ ، صفحة ٢٠٤ .

(٣٢) المرجع السابق ذكره ـ كذلك راجع على العموم :

Kroeber, A. L. ; History and Science in Anthropology, American Anthropologist, XXXVII 1935, pp. 539—69 ; Kardiner & Preble, op. cit., pp. 169—75.

الانثروپولوچى فى دراساته وابحاثه هو : كيف ؟وليس ، لماذا ؟ ولم يكن كروبر يقنع فى ذلـــك بالوصول الى تأويلات ايكولوجية او اقتصاديـــةاو تكنولوجية للتغير الاجتماعى على ما كان يفعل العلماء التطوريون من أمثال تشايلد أو وايت أوحتى لويس مورجان ، وانما كان يحـــرص فى الوقت ذاته على دراسة التغيرات التي نجمتعن بعض الدوافع ذات الطابع البيولوچى التـى تعبر عن نفسها تعبيراً ثقافياً ، ولكنه فى الوقت ذاته كان يرى أن التاريخ أوسع واعمق واكثـر تنوعاً من أن يرد الى مجرد عدد من المراحـــل المتتابعة (٣٣) . وعلى العموم فانه يمكن القول ان موقف كروبر يتلخص فى أنه يعتقد أن مهمــــةالانثروپولوچى هى البحث عـن « كيف تعمـــل الثقافة » ؟ فى الوقت الذى يبحث فيه عن حركات النمو الكبرى فى تاريخ الثقافة . وواضح من ذلك أن موقف كروبر لا يخلو من التناقض . فبينمانجده يهاجم التطوريين التقدميين فانه يحاول أن يعرف « التقدم » تعريفاً موضوعياً ، ولا يجـداثناء ذلك مفـراً من أن يعتـــرف بأن بعض « مستويات » الثقافة الانسانية أعلى من البعض الآخر بنفس الطريقة التى تعتبر بها الثدييـــات أعلى وأرقى من بقية أشـــكال الحياة الدنيا البسيطة ، ولو أنه يرى ـ فى الوقت ذاته ـ أن من الخطأ أن يقنع الباحث بالبحث عـن المحكات البيولوچية البحتة للتقدم . وهو يقصد بذلك بغير شك جوردون تشايلد الذى كان يعتبر أن استمرار الجنس البشرى فى البقاء وتكاثره عن طريق التوالد هما المحكان الاساسيان للحكم على درجة التقدم ، ويكاد يغفل كل ما عداهما من معايير ومحكات اضافية لا تنتمى الى المجال البيولوچى . ولكن لعل أهم نقطة من نقاط الضعف فى نظرية كروبر هى نظرته الى الانسان والحيوانات الاخرى بنفس النظرة ونفس الاعتبار . فاذا كان الانسان « حيواناً » كما يقول فانه بغـير شـك حيـوان « عقلانى » يملك القدرة على التفكير والتعقـــل واكتساب المعرفة ، وهى قدرة يبدو أنها لـــم تفارقه قط خلال كل تاريخه الطويل وان اتخذت أشكالا مختلفة . فليس السحر والخرافة مثلا الا « وسائل لفهم الواقع والحقيقة » ، شأنهما فى ذلك شأن « العلم » تماما . واذا كان الانسان « الحديث » قد تمكن من « تطوير » المناهـــج والاساليب العلمية التي يستخدمها فى تحصيله للمعرفة وفهم الواقع والحقيقة فان ذلك يدل على التقدم فحسب ، وهذه كلها ـ على اى حال ـ امور لا تتوفر للحيوانات الاخرى .

وكل هذا يشير فى آخر الأمر الى أن المشكلات التطورية أخذت تتراجع بشدة وتتوارى مـــن التفكير الاجتماعى والانثروپولوچى المعاصـــر ، أوعلى الاقل تتخذ شكلا جديدا يختلف عما كانت عليه فى القرن الماضي ، وان نظرية التقـــــدم الاجتماعى عن طريق الانتخاب الطبيعي لم تعــد تؤخذ بعين الاعتبار الآن ، وانه بدلا من محاولة ابراز وتوكيد النواحى البيولوچية فى التطـــور البشرى ومقابلتها بالتطور الاجتماعى والثقافى فان العلماء المعاصرين يفضلون أن ينظروا للانسان على انه « حيوان ناقل للثقافة » او خالق لها ، وبذلك فانهم يميزون بين الانسان وبقية الحيوانـــــات تمييزا قاطعا يكاد يماثل ما كان عليه الموقف قبل عصر داروين .

وجانب كبير من مسئولية انحسار التطورية الكلاسيكية يقع على عاتق النزعة البنائية الوظيفية التى سيطرت على الدراسة الاجتماعية والانثروپولوچية ابتداء من القرن الحالى ، خاصة بعد أن ثبت

(٣٣) Greene, op. cit., p. 103.

تطبيق ذلك الاتجاه فى دراسة المجتمع فائدته فى ايجاد حلول عملية لكثير من المشكلات الاجتماعية سواء فى المستعمرات حيث كان يعيش معظم الشعوب « البدائية » التي كانت تؤلف المجال الوحيد للدراسات الانثروبولوجية فى بداية ظهور الانثروبولوجيا كعلم ، أو فى المجتمعات الاوربية ذاتها التى اهتم علماء الاجتماع فيها بدراسة النظم والمشاكل الاجتماعية فى ضوء البناء الاجتماعي الكلي . وبذلك مر تاريخ الفكر الاجتماعى والانثروبولوچى بفترة لم يكن ثمة فيها من يقف فى وجه ذلك الاتجاه المعادى للتطورية أو « ضد التطورى Antievolutionary» سوى عالم الاجتماع الامريكى **كيللر** A. G. Keller وعالمى الانثروبولوچيا الامريكيين ليزلى وايت وجوليان ستيوارد، وعالم الآثار البريطانى جوردون تشايلد (٢٤) هذا بالطبع الى جانب تلاميذهم الذين لا يزالون يحملون لواء النزعة التطورية ويعملون على « تطويرها » ان صح هذا القول .

ويمكن القول بوجه عام ان التطورية المعاصرة تختلف عن النظريات السابقة فى ناحيتين اساسيتين ، تتعلق **الاولى** منهما بأشكال التكيف الثقافى التى يعتقد العلماء التطوريون المعاصرون أن التغيرات التطورية تتم من خلالها وعن طريقها ، فقد حلت فكرة التكيف الثقافى محل البحث عن الاصول الاولى التي كانت تشغل اذهان التطوريين السابقين ومحل مبدأ الصراع . واما **الناحية الثانية** فتتعلق بمحاولة التوفيق بين بعض الاتجاهات والمبادىء التي كانت تعتبر متناقضة فى الماضى ، والعمل على ادماجها كلها معا فى وحدة متكاملة .

ولقد سبق ان رأينا كيف لجأ جوليان ستيوارد الى فكرة « الايكولوچيا الثقافية Cultural Ecology » للتعبير عن تكيف الثقافة للبيئة الطبيعية كمظهر هام من مظاهر العملية التطورية ، بينما ذهب بعض العلماء الآخرين الى أن عملية التكيف لا تشمل البيئة الطبيعية فقط بل وكل عمليات التوافق مع النظم والانساق الاجتماعية الاخرى ، وبذلك فان الاختراعات والاكتشافات الجديدة والاستعارات الثقافية وكل انواع التغير تؤلف المادة الخام للتغير التطورى فى الثقافة . وبذلك أمكن للعلماء المعاصرين ان يسقطوا من حسابهم تماماً فكرة « حتمية التقدم » التي كان يتمسك بها التطوريون القدامى ، خاصة وان الدراسات الانثروبولوچية الميدانية الحديثة كشفت عن تفاوت المجتمعات الانسانية المختلفة ، بل وأيضا المجتمعات التي توصف عادة بأنها « بدائية » ـ فى درجة « التقدم » أو « التطور » . فبينما وصل بعضهما ـ على ما يقول **سرفيس** Service الى حد « الثورة الجارفة » لا يكاد البعض الآخر يكشف عن اى درجة من التقدم وانما يعيش فى حالة غريبة من الركود أو « الاستقرار Stability » ونظرية التطور عن طريق التكيف تسمح بقبول هذا التفاوت والتسليم به ، كما تقبل امكان وجود الركود والتطور جنباً الى جنب ليس فقط فى المجتمع الانسانى ككل بل وايضا فى كل مجتمع وفى كل ثقافة على حدة . بل ان « الاستقرار » قد يكون دليلا على نجاح عملية التكيف لأن الثقافة التى يتم تكيفها بنجاح تميل الى رفض أى تغيرات اخرى وهذا نفسه قد يوضح السبب فى أن الثقافة التي قد تكون

---

(٢٤) انظر فى ذلك المقال الرائع الذى كتبه المان سرفيس Elman R. Service **« عن التطور الثقافى** Cultural Evolution **» فى « الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية » .**

International Encyclopedia of Social Sciences, Art, Evolution.

« راقية » فى احدى مراحل حياتها قد تعجز عن أن ترتفع الى مستويات أعلى وارقى فى المراحل التالية نظراً لنجاحها السابق ، رغم ما قد يبدو فى هذا من تناقض .

ويشغل العلماء التطوريون المعاصرون أنفسهم بعدد من الامور والمشكلات التى لم تكن تجد كثيراً من العناية من جانب العلماء السابقين . ولعل أول هذه الامور هى : ما الذى يتطور ؟ هل هى الثقافة ككل التى كان علماء القرن التاسع عشر يتصورون أنها تمر خلال عدد من المراحل الكبرى ، أم أن الذى يتطور هو بعض الانساق الاجتماعية المعينة بالذات ؟ والتوفيق بين الرأيين ، بل والجمع بينهما أمر ممكن وميسور وصحيح فى نظر العلماء المعاصرين . ذلك أن تطور « الكل » هو نتاج وحصيلة تطور المجتمعات الجزئية المعينة . وبذلك فليس هناك فى الحقيقة سوى عملية تطورية واحدة وان كان يتدخل فى هذه العملية عنصر « انتخاب » الملامح التى يتم تطويرها عن طريق التكيف فى انساق معينة . وهذا هو السبب فى اختلاف المجتمعات وتفاضلها بعضها عن بعض ووصولها الى مستويات متفاوتة من الرقى . ويطلق **مارشال سالينز** Marshall Sahlins على ذلك اسم « المنظور التطورى الخاص أو المحدد » الذى يؤدى الى ظهور التنوع والاختلاف نتيجة للتغيرات الناشئة عن التكيف فى مجتمعات معينة ، وهو يتميز عن « المنظور التطورى العام » الذى يعتبر مقياساً للتقدم (٣٥) .

والمشكلة الثانية الهامة التى يوليها العلماء المعاصرون كثيراً من اهتمامهم هى : كيف يتم التطور ؟ وهل يكون ذلك حسب خطة مرسومة بشكل أو بآخر أو انه يتم بطريقة لا شعورية ولا عقلانية ويخضع لعوامل لا يدركها الانسان ؟ وهنا أيضا نجد نفس محاولات التوفيق والجمع بين وجهتى النظر . فليس من شك فى أن تقدم الافكار له دخل كبير فى تطور الثقافة . وكثير من هذه الافكار يدركها الانسان ادراكا واعيا وتقوم على اسس عقلانية رشيدة كما هو الحال فى العلم والهندسة بل وفى كثير من النظم الاجتماعية . فبعض النظم السياسية مثلا تنشأ « عمداً » نتيجة لمحاولة ايجاد حلول للمشكلات الاجتماعية والاقتصادية . وهذا لا يمنع بطبيعة الحال من أن تظهر الى جانب ذلك نتائج لم تكن متوقعة ولم يعمل حسابها من قبل . واذا كان عنصر « الانتخاب » يظهر فى هذه الحالة فانه لايمكن اعتباره مساويا للانتخاب الطبيعي فى البيولوجيا ، لان عملية « الانتخاب الثقافى » تخضع فى كثير من الاحيان لقدرة الانسان على تحليل سلوكه وعلى التنبؤ بمستقبل الاحداث (وان كانت هذه التنبؤات لا تتحقق فى كثير من الاحيان) وكذلك قدرته على ترتيب اموره وتدبيرها فى ضوء هذه التنبؤات . وهذه كلها خصائص انسانية لا تتوفر فى الكائنات الحية الاخرى . ومن الصعب أن نعتبر الوعى أو الادراك والفطنة التى يبديها الانسان نحو الاحداث مساوية للحتمية التي كان يقول بها العلماء التطوريون القدامى .

والمشكلة الهامة الثالثة والاخيرة التى يهتم العلماء المعاصرون بتوضيحها فى دراساتهم

---

(٣٥) Sahlins, M. and Service, E., (eds) ; Evolution and Culture, ann Arbor ; Univ. of Michigan Press, 1960.

وبحوثهم هي : **اين يمكن البحث عن الدوافع التطورية ؟ واين تكمن هذه الدوافع ؟ هل هي توجد في وسائل الانتاج او في التكنولوجيا او في صراع الطبقات او في تقسيم العمل ، ام هل هي قوة غيبية من قوى الكون يصعب ادراكها وتحديدها ؟** وواضح ان بعض هذه « الدوافع » له صلة وثيقة بالظروف والاوضاع العامة التي تسود المجتمع الصناعي الحديث . ويجب الا ننسى ان الثورة الصناعية كانت من اهم العوامل التي ساعدت على ظهور التفكير التطوري في القرن التاسع عشر بعد ان شاهد علماء ذلك القرن التفاوت الشديد بين اشكال الحياة الاقتصادية « المتخلفة » او « التقليدية » كالرعي والصيد والقنص والزراعة من ناحية والصناعة من ناحية اخرى . ولكن مع ذلك فان العلماء المعاصرين يميلون الى عدم ربط التطور باشكال الحياة الاقتصادية وحدها في جميع الحالات . فثمة تطورات هائلة تمت في المجال السياسي مثل تغير التنظيم القبلي البدائي الذي يقوم على نظام الرئاسة او الزعامة التقليدية التي تنحصر في « ايدي شيوخ القبيلة » ، وتطور هذا التنظيم في المجتمعات التقليدية ذاتها الى ان وصل الى مرحلة تكوين الامبراطوريات الكبيرة . واصدق مثل لذلك هو ما حدث في حضارات امريكا الجنوبية وظهور بعض الامبراطوريات العملاقة التي قام بتأسيسها الاهالي الاصليون هناك . وعلى ذلك فان من الاسفاف والسفه ـ في رأي هؤلاء العلماء ـ افتراض ان « التطور » يحدث دائما وفي كل الاحوال في قطاع معين بالذات من قطاعات الثقافة ، وان الامر يتطلب مزيداً من البحث والدراسة بقصد التعرف على مزيد من الحالات والحصول على مزيد من الامثلة الخاصة بالتغير ، وهذا هو الهدف الاخير من قيام هؤلاء العلماء بالبحوث والدراسات الميدانية التي تغطي كل انواع المجتمعات الانسانية بعد ان كان علماء القرن التاسع عشر يكتفون بالتأمل النظري في وضع نظرياتهم او يستعينون بما كتبه الرحالة والمبشرون من الشعوب « البدائية » ، وبعد ان كان العلماء في النصف الاول من القرن العشرين يقصرون بحوثهم ودراساتهم الميدانية على تلك الشعوب « البدائية » وحدها (٣٦) .

● ● ●

والخلاصة هي ان معظم الانثروبولوجيين الثقافيين لم يعودوا يحفلون بدراسة الثقافة الانسانية كلها بنفس الطريقة التي كان يستعملها علماء القرن التاسع عشر . ومع انهم لم يعودوا يهتمون بتتبع المراحل التي مرت بها هذه الثقافة والسبل التي سلكتها في انتقالها وهجرتها وانتشارها في مكان معين يفترضون انه موطنها الاصلي فانهم لم ينبذوا المنهج التاريخي تماما وانما يستخدمونه بطرق اخرى مختلفة تتفق مع تغير النظرة الى الانثروبولوجيا ذاتها . فالاتجاه السائد الآن في الانثروبولوجيا الذي يميل نحو تركيز الدراسات الحقلية او الميدانية على مجتمعات محلية محددة اقتضى من الانثروبولوجيين الثقافيين ان يكتفوا بدراسة الثقافة التقليدية في ذلك المجتمع بالذات والتغيرات التي طرأت عليها نتيجة للاحتكاك الثقافي دون ان يضطرهم الامر الى البحث عن اوجه الشبه او الاختلاف بين هذه الثقافة المعينة وغيرها من الثقافات في بقية انحاء العالم وفي العصور والازمان السابقة ، او محاولة ترتيب هذه الثقافات بحسب رقيها او انحطاطها مع تبيين موضع تلك الثقافة المحددة من النسق كله .

---

(٣٦) Service, in, Inter. Encyclopedia of Social Sciences, op. cit.

« ويظهر ذلك بشكل واضح فى كتابات فرانز بواز Franz Boas الذى يعتبر بحق شيخ الانثروبولوجيين فى أمريكا . فقد كان بواز يعارض بشدة الفكرة السائدة عن وجود صيغة واحدة ثابتة للتطور الثقافى ، تنطبق على الماضى مثلما تنطبق على المستقبل بالنسبة لكل المجتمعات وبغير استثناء ، وان التطور الثقافى يسير دائماً من البسيط الى المركب فى مراحل معينة ومرسومة تحدد بالضرورة درجات التقدم التي أحرزها الجنس البشرى كله . ولكن ذلك لم يمنعه من أن يؤمن بامكان دراسة التطور فى نطاق كل ثقافة على حدة ، كما لم يمنعه من الاقرار بحدوث التقدم فى بعض ميادين الثقافة كالتقدم فى ميدان التكنولوچيا مثلا . ومن هنا كان بواز يرى ضرورة الاكتفاء فى الابحاث الانثروبولوچية بدراسة ثقافات معينة بالذات مع تتبع انتشار سماتها وملامحها فى مناطق ثقافية محددة وليسر فى العالم أجمع ، وذلك تبعاً لتوفر المعلومات والحقائق والبيانات اليقينية المؤكدة . فلم يكن استخدام المنهج التاريخى فى نظر بواز يعني اذن البحث عن تاريخ ثقافة الجنس البشرى كله ، وانما هو دراسة تاريخ ثقافة مجتمع محدد بالذات ، كما أن الانثروبولوچيا ذاتها لم تكن تعنى عنده دراسة تطور الثقافة البشرية ومراحل ذلك التطور بقدر ما كانت تعنى دراسة ثقافات معينة يؤلف كل منها وحدة وظيفية متكاملة ومتماسكة. ولسنا نقصد بذلك أن بواز أسقط من حسابه كلية مسألة الاهتمام بالتاريخ الفلسفى للحضارة الانسانية ، وكل ما فى الامر هو أنه كان يرى أن الوقت لم يحن بعد لمعالجة مثل هذا الموضوع الشائك المعقد ، وانه يتعين على العلماء قبل ان يقدموا على مثل هذه الدراسة ان يدرسوا اولاً ديناميات الثقافة وعمليات التغير الثقافى التى تحدث بالفعل فى ثقافات محددة ومعينة بالذات دراسة تفصيلية مركزة ، وأن ينتقلوا بعد ذلك الى تحليل عمليات التغير الثقافى فى هذه الثقافات تحليلا مقارنا لتحديد النماذج الثقافية الاساسية التي ينطوى عليها تاريخ الثقافة الانسانية كلها . وهذا معناه ببساطة ان الخطوة الاولى التى يجب ان تقوم بها الانثروبولوچيا الثقافية قبل أن تشغل نفسها ببحث مشكلات تطور الثقافة فى عمومها ، هى دراسة العمليات الثقافية التي تحدث فى المجتمعات القائمة الآن بالفعل . فلكل ثقافة تاريخ خاص بها نشأ نتيجة التطورات الداخلية التى حدثت فى تلك الثقافة وحدها ، وكذلك نتيجة للتأثيرات الغريبة الطارئة التي تتعرض لها هذه الثقافة من الخارج . وعلى ذلك فليس هناك أية « ضرورة » سيكولوچية تحتم سير التطور فى العالم بأسره حسب خطوات معينة بالذات ، كما أن أية محاولة لتحديد مثل هذه المراحل التطورية لن تساعد بحال على تفسير تاريخ الثقافة فى أى مجتمع واحد معين » (٣٧) .



(٣٧) انظر كتابنا عن « البناء الاجتماعى » الجزء الأول « المفهومات » المرجع السابق ذكره ، صفحات ٢١٠ وما بعدها .

المراجــع

— Adams, A. ; **The Eternal Quest,** Constable, London 1970.

— Alland, A. ; **Evolution and Human Behavior,** Tavistock, London 1967.

— Bidney, D. ; **Theoretical Anthropology,** Columbia Univ. Press, N.Y. 1954.

— Childe, V. G. ; **Man Makes Himself** ; Mentor Books, N.Y. 1955.

— ; **Social Evolution** ; Fontana Library, London 1963.

— Goldschmidt, W. ; **Man's Way** : Holt, Rinehart Gwinston, N.Y. 1959.

— Greene, J. C. ; **Darwin and the Modern World View,** Mentor, N.Y. 1963.

— Harris, M. ; **The Rise of Anthropological Theory,** Crowell, N.Y. 1970.

— Huxley, J. ; **Evolution in Action,** Harper and Brothers, N.Y. 1957.

— Kardiner, A and Preble, E. ; **They Studied Man,** Mentor, N.Y. 1963.

— Kroeber, A. L. (ed.) **Anthropology Today,** Chicago Univ. Press, 1953.

— Peacock, J. L. & Kirsch, A.T. ; **The Human Direction,** Appleton-Century-crofts, N.Y. 1970.

— Pfeiffer, J. E. ; **The Emergence of Man,** Thomas Nelson, 1970.

— Rodnick, D. ; **An Introduction to Man and His Development,** Appleton-Century-Crofts, N.Y. 1966.

— Steward, J. ; **Theory of Culture Change,** Urbana, Illinois U.P. 1955.

— Tax, Sol (ed). ; **Evolution After Darwin** (3 Vols), Chicago U.P. 1960.

— White, Leslie A. ; **The Science of Culture,** Farrar Straus and Cudahy, N.Y. 1949.

— ; **The Evolution of Culture.** McGraw-Hill, N.Y. 1959

★ ★ ★

الأصول البشرية *

بقلم : د . ر . بيلبيم
ترجمة : فاروق مصطفى اسماعيل

مقدمة

ربما كان أشهر اجتماع عقدته الجمعية البريطانية هو ذلك الاجتماع الذى تم عام ١٨٦٠ فى اكسفورد أى منذ اكثر من مائة سنة . فلقدعقد هذا الاجتماع فى العالم التالى مباشرة لظهور كتاب تشارلز داروين عن ((**أصل الأنواع**)) وهوالكتاب الذى أدى ليس فقط الى انقسام الناس بين النظرية البيولوجية من ناحية والنظرية الدينية والرأى الشائع بين عامة الناس من ناحية اخرى ، بل انه أدى أيضا الى انقسام البيولوجيين على أنفسهم . والمناظرة الحادة التي جرت بين كل من هكسلى وغيرهما من أقطاب الداروينية واسقف اكسفورد صمويل ويلبرفورس معروفة . خلال هذه المناظرة سأل ويلبرفورس هكسلي متهكماً عما اذا كان انحداره من سلالة القردة جاء من ناحية الأب أو من ناحية الام ، ويقال ان هكسلى أجاب على ذلك :

---

* العنوان الاصلى لهذا المقال هو Human Origins ، وقد نشر فى مجلة Advancement of Science عدد مارس ١٩٦٨ صفحات ٣٦٨ ـ ٣٧٨ . ومؤلف المقال استاذ مساعد للانثربولوجيا الفيزيقية بمعمل دكويرث Duckworth Laboratory التابع لكلية الآثار والانثروبولوجيا بجامعة كمبردج ، وقد راجع الترجمة الدكتور احمد ابو زيد .

« اذا سئلت عما اذا كنت اختار بين الانحدار من ذلك الحيوان المسكين ذى الذكاء المحدود والمشية المنحنية والذي يوزع ابتساماته وأصواته في كل مكان ، وبين الانحدار من صلب رجل على درجة عالية من القدرة والمهارة ويحتل مكانة مرموقة ولكنه يستغل هذه الملكات فى الاستهزاء بالباحثين المتواضعين عن الحقيقة والعمل على هدمهم ، فانني لا أتردد فى الاجابة على هذا السؤال » .

ومع أن كتاب داروين قد غطى النظرية التطورية ، فالظاهر أن ما تضمنه من امور تتعلق بالانسان هى التي سببت معظم القلق ليس فقط لعلماء البيولوجيا ورجال الدين بل ولغيرهم أيضاً . فالمعروف مثلاً أنه فى نفس ذلك العام (١٨٦٠) سألت زوجة أحد قساوسة كاتدرائية ورسستر زوجها : « هل صحيح أننا ننحدر من سلالة القردة ؟ انني أرجويا عزيزى الا يكون ذلك صحيحاً ، ولكن لو صح ذلك ، فاننا نرجو الا يصبح معروفاً » . كيف يمكن أن يكون الانسان الملاك الضعيف له مثل هؤلاء الأجداد المتوحشين !

وفى عام ١٩٧١ أصدر داروين كتاباً آخر بعنوان « **أصل الانسان** » خصصه بالذات لموضوع التطور البشرى ، وقد بين فيه ـ وبطريقته الحذرة التى تميز كل كتاباته ـ انه على الرغم من أن أسلاف الانسان ليسوا مطابقين تماماً أوحتى يشبهون الى حد كبير القردة العليا الموجودة فى الوقت الحالي فانه يمكن وصفهم حين يتم الكشف عنهم بأنهم قردة عليا . ويستطرد داروين قائلاً : « ومن الطبيعى أن يدفعنا ذلك الى التساؤل عن مسقط رأس الانسان . . ؟ ففى كل اقليم من الأقاليم الكبرى فى هذا العالم ترتبط الثدييات الموجودة حالياً ارتباطاً وثيقاً بالأنواع المنقرضة فى نفس الاقليم ولذا فمن المحتمل أن افريقيا كانت مأهولة فيما مضى بأنواع من القردة العليا المنقرضة والتي لها صلة وثيقة بالغوريللا والشمبانزى ، ولما كان هذان النوعان أشد الأنواع شبهاً بالانسان الآن فانه من الأرجح أن يكون أسلافنا الأوائل قد عاشوا على القارة الافريقية وليس فى أى مكان آخر » .

وهذا معناه انه منذ مائة عام تقريباً استنتج تشارلز داروين وجود صلة قوية بين الأسلاف المبكرين للانسان والقردة العليا ، وانه من الارجح أن يكون هؤلاء الأسلاف من البشر الأوائل قد نشأوا فى افريقيا .

وما اريد أن أفعله هنا هو أن أذكر لكم شيئاً عن بعض الاكتشافات المثيرة التى حدثت فى السنوات القليلة الماضية ، وهى اكتشافات بدأت تلقى ضوءاً على تلك التأملات الداروينية التى مضى عليها الآن قرن أو أكثر . ولكن قبل أن أتكلم عن الاصول البشرية أعتقد انه ينبغي أن أبدأ بشرح بعض الكلمات التى سوف استخدمها .

المصطلحات :

يقسم علماء الحيوان الثدييات الى عدد من المجموعات الأساسية التي تعرف باسم «الرتب orders » ، وتعرف الرتبة التى ينتمى اليها الانسان هو وأقرب الأنواع الاخرى اليه ، اى القردة العليا والنسانيس والقردة شبه البشرية وأسلافهم باسم « **الرئيسات** Primates » . وتنقسم هذه الرتب بدورها ثانية الى أقسام فرعية . فالقردة العليا الموجودة الآن مثل الشمبانزى والغوريللا والسعلاة orangutan تؤلف عائلة واحدة تعرف باسم « **القرديات** Pongidae » ، ويدخل فى هذه العائلة أيضاً أسلافها المنقرضون ، ولذا فان لهذه العائلة

بعداً زمنياً . ومن ناحية اخرى فـــان الجنس البشرى بكل فروعه الموجودة حـــالياً أو التي انقرضت يؤلف عائلة اخرى تعرف باسم ((**الآدميات**)) Hominidae . وقد يمكن أن تطلق على هـــذه الكائنات التي تضمها هذه العائلات المصطلحـات العاميـــة الأكثر شيـــوعاً وهـي Pongids و Hominids (١) وهما مصطلحان مرادفان الى حد كبير لكلمتى ((قرد)) و ((انســـان)) ، وان كانا يستخدمان استخدامات أكثر دقة .

وكما بين داروين نفسه فان أوجه الشبه بين ((الآدميات)) و ((القرديات)) أقوى وأشد منها بينهما وبين أى عائلة اخرى من العائـــلات الرئيسية . ولقد اثير جدل طويل استمر أكثر من مائة سنة حول تحديد الوقت الذى انقسمت فيه هذه الرئيسات المبكرة لأول مرة ونشعبت الى السلالة البشرية والسلالة القردية . وقـــد تذبذبت التقديرات وتراوحت بحيث يذهب بعض الثقاة الى أن هذا الانشقاق حدث فى فترة زمنية مبكرة ، بينما يرى البعض الآخر أنه حدث منذ عهد قريب. ومع أننا لا زلنا نجهل التاريخ الدقيق لهذا التفرع ، فاننا نعرف بالتأكيد أنه حدث منذ عشرين مليون سنة على الأقل ثم حدثت تفرعات اخرى بعد ذلك .

لقد ناقشنا اصطلاحى ((القرديـــات)) Pongids و ((أشباه البشر)) أو ((الآدميات)) Hominids ، ويبقى بعد ذلك اصطلاح آخـــر تنبغى مناقشته ذلك أننى أعتقد أن القليلين من الناس لديهم أدنى شك حـــول معنى كلمـــة ((**انسانى**)) أو ((**بشرى**)) . ان هذه الكلمة تصفنا نحن باعتبارنا اعضاء فى النوع المعروف باســـم ((**الانسان العاقل**)) Homo Sapiens . ولكـــن متى أصبحنا انسانيين ؟ . اذا قبلنا الحقيقـــة القائلة بأنه كان ثمة تطور بالفعل وأن التطور يصدق علينا تماماً مثلما يصـــدق على أى نوع آخـــر ، فسوف يكون من الجلى الواضح أنه كان لنا فى فترة ما من التاريخ أجداد وأسلاف يختلفون عنا فى تشريحهم وفى سلوكهم ، ولن تكون هناك قفزات حادة فى هذا السجل التطورى . وكلما زاد عدد الحفريات التي نكتشفها وأمكن بالتالى ملء مزيد من الثغرات الموجودة حالياً أصبح سجلنا عـــن التطور البشرى أكثر استمراراً واتصالاً . وليس من شك فى أن الاستمرار أو الاتصال يجعل من الصعب وضع تعريفات وحدود فاصلة بشكل قاطع ، وهذا يصدق على ((الانســـــانى)) أو ((البشرى)) . ومع ذلك فان ثمة اتفاقاً عاماً على ضرورة استخدام اصطلاح ((اسانى)) بالنسبة ((لأشباه البشر الأوائل)) أو الآدميات المبكرة حتى يمكن اعتبارهم اعضاء فى جنس **الانسان** Homo .

ويعتبر سجل حفريات أشباه البشر أكثر ما يكون اكتمالاً بالنسبة للمليونين الأخيرين من السنوات أو نحو ذلك ، ولكنه فقير جداً فيما يتعلق بالفترة السابقة على ذلك ، وتقع هـــذه الفترة التي تقدر بمليونى سنة فى الحقبة التى يسميها الچيولوچيون بعصر البلايستو سينـــي pleistocene أو العهـــد الأحداث (انظر شكل ١) . والمعروف ان عصر البلايستوسينى بدأ منذ نحو مليونى سنة (ومنذ وقت قريب فقط بدأ العلماء يعتبرون أن مليوناً من السنين تقدير كاف لبداية هذا العصر) . وقبل البلايستوسين كـــان عصر البلايوسيني pliocene أو العهد الحديث المتأخر الذى بدأ منذ احد عشر أو اثنى عشر مليوناً من السنين ، ومن قبله كان عصر الميوسينى Miocene او العهد الحديث الأوسط والذى بدأ منذ ما يزيد على خمسة وعشرين مليوناً من السنين . وعلى اى حال فاننا سوف نهتم أولاً بأشباه البشر الذين وجدوا فى البلايستوسين .

---

(١) الـ Pongids أى ((القرديات)) وتطلق على القردة البشرية الضخمة . أما الـ Hominids أى ((اشباه البشر)) فتطلق على كل فصائل الانسان المعروفة الحديث منها والحفرى .

البلايستوسين (العهد الأحدث) .	صفر
البلايوسين (العهد الحديث المتأخر)	٥
الميوسيني (العهد الحديث الأوسط)	١٥
	٢٥
الاوليجوسيني (عهد الضحى الحديث)	٣٥
الايوسين (عهد الفجر الحديث)	٤٥
	٥٥
الباليوسين	٦٥
الزمن الطباشيري	

شكل (١)

جات الاحقاب الجيولوجية المعروفة باسم العصر الثلثي والعصر الرباعى بعد الزمن الطباشيرى وقد ظهـرت الرئيسات المبكرة فى العصر الطباشيرى كما ظهرت اولى النسانيس والقردة فى الاوليجوسينى واوائل أشبـاه البشر فى الميوسين ، أما البشر الذى يؤلف جنس الانسان Homo فلم يعرفوا قبل البلايستوسين .

جنس الانسان :

ظهر البشر الذين لا يمكن تمييزهم عنا من الناحية الفيزيقية لأول مرة منذ حوالي أربعين ألفاً من السنين ، أما قبل ذلك فان أسلافنا لم يكونوا يشبهوننا تماماً . ومع أن ثمة خطورة فى التعرض لهذه النقطة فاننا اذا سلمنا بحدوث التطـور فى الخط البشري فلن يكون من غير المنطقي أن نتوقع أن اسلافنا لم يكونوا يشبهوننا فى أى مرحلة مـن مراحل ذلك التطور ، واني أؤكد على هذه النقطة اذ يبدو أن بعض الانثروپولوچيين ينسونها حين يحاولون اعادة تركيب شجرة التطور الانسـاني .

ان احـــدى الخصائص المميزة للانسان العاقل الحالي هى مقدرتـه على المشي والجرى على قدمين اثنتين وليس على أربع . ومن المحتمل ان هذا النوع من الجرى والمشي قد تطور فى فترة مبكرة من تطور أشباه البشر ربما كوسيلة تساعده على القنص بكفاءة أكثر . ومن المؤكد انه فى الوقت الذى عاش فيه « انسان النياندر » أو النياندرتال Neanderthal Man كانت عمليـة القنص قد أصبحت على درجة عالية من الكفاءة والاتقان .

كذلك يتميز الانسان الحديث بكبر حجـم مخـه . فمتوسط سعة الجمجمـة ــ وبالتالي التقدير العادي لحجم المخ لكـلا الجنسين فى كل سلالات « الانسان العاقل » ــ هو ١٣٢٠ سم ٣ ، وهذا يماثل ثلاثة اضعاف متوسط سعة الجمجمة عند القردة العليا . فمتوسط السعة عند الغوريللا هى حوالي ٥٠٠ سم ٣ ، وعند الشمبانزى حوالي ٤٠٠ سم ٣ ، ونادراً ما تصل السعة الى أكثر من ٧٠٠ سم٣ عند الغوريللا أو اكثر من ٥٠٠ سم٣ عند الشمبانزي ، فى حين أن معظـم الكائنات

البشرية العادية تتراوح سعة الجمجمة عندها بين ٩٠٠ ، ١٨٠٠ سم ٣ ، صحيح أن هناك رؤوساً صغيرة جداً لها سعات أصغر ولكن هؤلاء يكادون جميعاً يكونون متخلفين عقلياً . ان نحو ٩٠٠ سم ٣ للمخ تمثل الحد الادنى المطلق لنوع الذكاء الموجود عند الانسان العاقل ، وهذا مالا يمكن للقردة العليا أن تصل اليه بحال .

هذا المخ الضخم نسبياً الذى يتميز به الانسان هام جداً بالنسبة لنا ، فاذا أردنا أن نجد خاصة واحدة فقط تميزنا عن بقية الحيوانات الاخرى فمن المؤكد أن هذه الخاصة هي ارتفاع ذكائنا ونوعيته (ولست أريد أن أدخل هنا فى مناقشة معنى « الذكاء » ولكن أياً ما يكون تعريف الذكاء فمن المؤكد اننا اكثر ذكاء من أى حيوان آخر) . والواقع أن كبر حجم المخ هو الذى يساعد السلوك الاجتماعي عند الانسان على أن يصل الى هذه الدرجة من التعقد ، ويطلق علماء الانثروبولوجيا على هذا الكل المعقد الذى ينفرد به الانسان كلمة « ثقافة » فالثقافة فى معناها الواسع تشمل تلك الجوانب من السلوك الانساني التى تنتقل بالتعليم من جيل لآخر ، وهذه الجوانب تشتمل على النظم القانونية والسياسية والدينية السائدة فى المجتمعات ، فضلاً عن الأساليب التكنولوجية لصناعة الأدوات وغير ذلك من الملامح الاخرى . صحيح ان بعض الثدييات له سلوك اجتماعى معقد يعتمد على التعليم الفردى ، ولكن السلوك الانسانى المكتسب عن طريق التعليم أغنى من ذلك الى غير حدود . كذلك يتصل الناس بعضهم ببعض باستخدام « اللغة الصوتية » ، بينما لا تستطيع الحيوانات الاخرى ذلك . والواقع أن اللغة الانسانية وسيلة فعالة جداً لنقل المعلومات التى تتعلق ليس فقط بالحاضر بل وأيضاً بالماضى والمستقبل وبالأشياء التى لا نراها بأعيننا .

وجانب كبير من حياة الجنس البشرى يتمثل فى حياة القنص المرتبطة بالعصر الحجرى ، وقد استغرقت هذه الفترة ــ حسب التقديرات المتحفظة المعقولة ــ حوالى ربع مليون سنة تقريبا . ومنذ ما يزيد قليلاً على عشرة آلاف عام اكتشف بعض الجماعات البشرية اسلوباً جديداً للمعيشة يقوم أساساً على تدجين النباتات واستئناس الحيوان ، وبذلك تحولوا من القنص الى الزراعة ، وبالتالي من الحياة المتنقلة الى حياة الاستقرار ، ويطلق علماء الآثار على هذا اسم العصر النيوليثي أو الحجرى الحديث Neolithic الذى جاء فى أعقاب العصر الباليوليثي أو الحجرى القديم ، Palaeolithic .

ومن الطبيعي أن الشعوب المستقرة التي تعتمد على مصادر منتظمة من الغذاء النباتى والحيوانى يمكنها أن تزداد فى الحجم زيادة هائلة . وبالتالى تمد الناس الذين لا يشتغلون بالانتاج ولكنهم ينخصصون فى اموراخرى مثل رجال السياسة والدين والجنود والمخترعين والفنانين وأصحاب المهن الاخرى بقدر من الطعام أوفر مما كان يحدث من قبل . والواقع أن العصر الحجرى الحديث ادى الى حدوث انفجار هائل فى التطور الاجتماعى الانسانى كما ادخل تغيرات لاتزال مستمرة حتى الآن . فلم تستغرق الفترة التى انقضت منذ ظهور الفلاحين الأوائل حتى ظهور القنبلة الذرية سوى عشرة آلاف عام ، كما ان هذا « التقدم » لم ينشأ عن التطور العضوى ولا عن تغير فى بناء المخ وانما نشأ عن الاختراعات الاجتماعية الجديدة وعن التطور الثقافى ، وهما نوعان مختلفان تماماً من التطور . وليس ثمة ما يدعو للشك فى أن بناء المخ الانسانى الحديث يماثل الى حد كبير جداً أمخاخ أسلافنا الذين كانوا يعيشون منذ عشرة

آلاف عام أو حتى منذ خمسين ألف سنة ، وأن الأمر يبدو كما لو كان المخ الانسانى حين وصل الى مرحلة تطورية معينة لم تطرأ عليه أية تغيرات فيزيقية اخرى .

وكان الانسان العاقل الذى عاش فى العصر الحجرى صياداً ماهراً للحيوانات وكان يعوض نقصه النسبى فى الحجم والقوة والسرعة بالذكاء والتخطيط والتعاون وكانت آلاته المصنوعة من الحجارة أو الخشب أو العظم على درجة كبيرة من التعقيد ، وكان يمارس دفن الموتى ، كما أنه ترك وراءه نقوشاً وصوراً على درجة عالية من الجمال ، وهذه كلها امور كشفتها لنا الحفائر الاركيولوچية . وليس من شك فى أن نظمه الدينية والسياسية والاجتماعية كانت متطورة مثل فنونه التكنولوچية تماماً ، **وهذا معناه أن البشر** فى تلك العصور كانوا يشبهوننا الى حد كبير أو أنهم كانوا على الأقل يشبهون الشعوب البدائيـــة الموجودة فى العالم الآن .

وأشهر هؤلاء البشر الحفريين هم سكان الكهوف المعروفون باسم « انسان النياندر » وليس من المحتمل أن يكون هؤلاء النياندرتاليون الدين عاشوا فى اوربا الغربية أجدادا لأى سلالة من السلالات البشرية الموجودة الآن ، ومع ذلك فان أسلاف الانسان الحديث كانوا موجودين بغير شك فى تلك الفترة ، وربما كانوا يقطنون فى اوروبا الشرقية وآسيا الغربية وغير ذلك من المناطق ، وليس من المحتمل أيضاً أنهم كانوا مختلفين اختلافاً كبيراً عن النياندرتاليين الذين عاشوا فى اوروبا الغربية ، ومع ذلك فقد يحسن أن نستخدم اصطلاح « أشباه النياندرتاليين » Neandertaloid لوصف الأقوام التى كانت تعيش فى تلك الفترة (خمسين ألف عام أو يزيد) فى اوربا الشرقية وآسيا وافريقيا ونقصر كلمة انسان النياندر على الأقوام التى عاشت فى اوروبا الغربية .

ومن السهل ان نستنتج أن أشباه النياندرتاليين كانوا يسيرون على قدمين مثلما نمشى نحن تماماً ، ومع أن أفكاكهم وأسنانهم ووجوههم كانت أكبر منها عند الانسان الحديث ، ومع أن جماجمهم كانت تختلف عن جماجمنا من حيث الشكل ، فان أمخاخهم كان لها نفس حجم مخ الرجل الحديث ، كما أنهم كانوا يعرفون دفن الموتى ، ويبدو أنهم كانوا يؤمنون بالعالم الآخر ، ويعرفون فوائد النار ، كما أن أدواتهم وآلاتهم كانت متنوعة وعلى درجة من الاتقان وان كانت لا تضارع آلات البشر الذين جاءوا من بعدهم .

ومع أن أشباه النياندرتاليين لا يختلفون عنا الا قليلاً من الناحية التشريحية فان معظم الانثروپولوچيين يميلون الآن الى تصنيفهم ضمن « الانسان العاقل Homo Sapiens » مما يوحى بأن أوجه الشبه بين الانسان الحديث وأشبـــاه النياندرتاليين اكثر أهمية من نواحى الاختلاف . ولو نظرنا للمسألة عبر عشرين مليون سنة أو أكثر من التطور البشرى فسوف نجد ان هذه السلالات الاولى من الانسان العاقل قريبة منا ليس فقط فى الزمان ، بل وايضاً من حيث التشريح ومن حيث ما يمكن الاستدلال عليه من سلوكهم .

ولكن الصورة عما كانت عليه الأوضاع قبل ١٥٠,٠٠٠ سنة أقل وضوحاً ، كما أن هناك كثيراً من الثغرات فى سجل حفريات « أشباه البشر » ، ولكنها تصبح أقل غموضاً حوالى

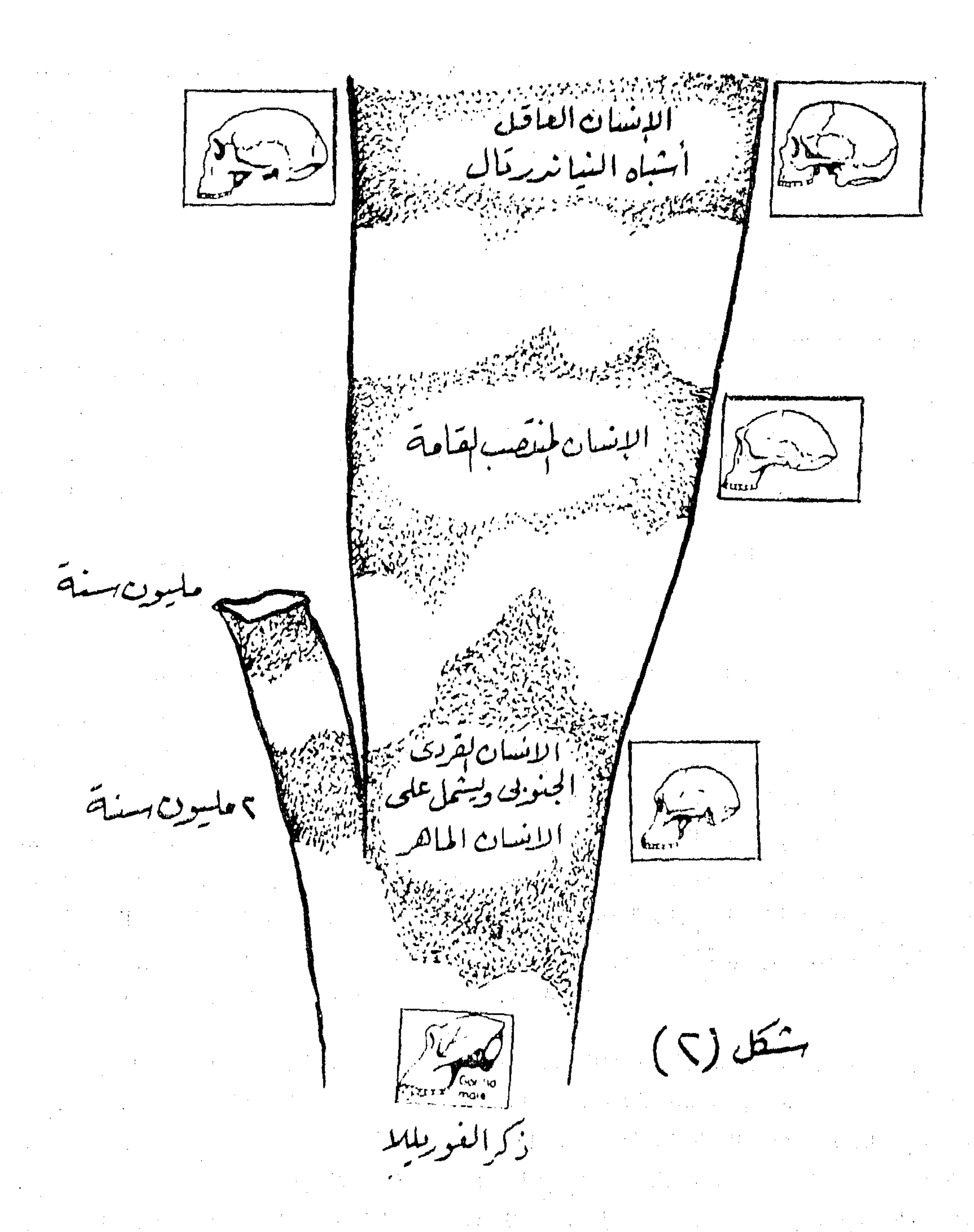
النصف مليون سنة الأخيرة خلال الفترة المعروفة بالعصر البلاستوسيني الأوسط . اذ لدينا حفريات آدمية من هذا العصر من أماكن متعددة فى العالم القديم : من جاوه والصين واوروبا وافريقيا . ومما لا شك فيه أن الانسان كان يعيش فى مناطق اخرى أيضاً ولكنها لم تكتشف بعد .

ويبدو أن هؤلاء البشر كانوا يمشون منتصبى القامة تماماً كما هو شأن « الانسان العاقل » ولكن امخاخهم كانت أصغر من أمخاخنا ، اذ كان متوسط السعة الجمجمة حينئذ أقل من ١٠٠٠ سم٣ ، ومن ثم فمما يكاد يكون مؤكداً أنهم كانوا أقل ذكاء منا ، كما أن ثقافتهم كانت أقل تطوراً وهذا ينعكس فى الفجاجة النسبية التي تميز أدواتهم الحجرية اذا ما قورنت بأدوات الانسان العاقل وآلاته . ولكن بالرغم من ذلك فقد كانوا على درجة من الكفاءة فى القنص ، كما كانوا يعرفون طريقة استخدام النار . ومع أنهم يصنفون ضمن « جنس البشر » فانهم يوضعون فى العادة ضمن نوع آخر هو « **الانسان المنتصب القامة** » Homo erectus تمييزاً لهم عن «**الانسان العاقل**» .

ولكن ينبغي أن نكون على حذر حين نقول ان الانسان المستقيم القامة قد تطور الى الانسان العاقل . لأن ما نفعله فى الحقيقة هو أننا أخذنا المليون سنة الأخيرة أو نحو ذلك فى عمر « أشباه البشر » ثم شققناها الى جزئين بواسطة خط يبدا فى موضع ما بين ربع مليون سنة ونصف مليون سنة مضت ، اى أننا نقسم بذلك العملية التطورية المستمرة وبطريقة تعسفية تماماً (انظر شكل ٢) . وعلى ذلك فان سلالات الانسان المنتصب القامة التى ظهرت فى عصر متأخر لا بد وأن تكون فى الواقع مشابهة فى بناء الجسم للانسان العاقل المبكر . والنقطة الهامة التي يجب أن نتذكرها هنا هى أن ما نعالجه الآن على أى مستوى زمنى واحد هو نوع واحد من أشباه البشر موزع فى معظم أنحاء العالم القديم . وقد تطور هذا النوع فعلاً خلال الزمن وتغير تغيراً كبيراً فيما بين العصر البلايستوسينى الوسيط والعصر البلايستوسيني المتأخر بحيث نجد أنفسنا مضطرين الى أن نستخدم أسماء مختلفة لوصف أقسام مختلفة لنفس السلالة أو الفرع . ومما يؤسف له أن تسمية الأقسام المختلفة للفرع الواحد بأسماء مختلفة يؤدى فى الحال الى اختلافات حادة ، فى الوقت الذى لا يوجد فيه اية اختلافات على الاطلاق .

وفى الحقيقة ان وضع الحدود بين الانسان المنتصب القامة والانسان العاقل قد تقرر عن طريق بعض الأحداث التاريخية المتعلقة بالكشف . فقد كانت هناك عينات من الحفريات كافية عن أشباه البشر ترجع الى فترة زمنية تقدر بنحو ١٥٠ الف سنة وكذلك الى فترة تقدر بنصف مليون سنة مضت ، ولكن لم يكن هناك سوى القليل جداً عن الفترة التى تفصل بينهما ، ولذلك فانه من الأسهل ان توضع الحدود الفاصلة فى تلك الثغرة . ولو كانت هذه الثغرة فى معلوماتنا ظهرت فى موضع آخر لكان لدينا فواصل اخرى مختلفة وبالتالى تحديدات مختلفة عن نوعنا البشرى .

اننا نستطيع ، وفى الامكان بغير شك ، أن نتصور نوع الجدل الذى سوف يثار حين نعثر على حفريات ترجع الى الفترة الفاصلة بين التاريخين ، وهل هذه الحفريات هى حفريات للانسان المنتصب القامة المتأخر ، أو للانسان العاقل المبكر ، أو هل هي حفريات من نوع آخر جديد تماماً ؟ . وما دمنا على يقين من أن هذه الحفريات الجديدة جزء من نفس السلالة التي تتطور من



شكل (٢)

تصور مثالي لتطور اشباه البشر في العصر البلايستوسيني . وتشير المساحات المظللة بالنقط الى حفريات معروفة ، وتمثل الصور الى اليمين أنواع الجماجم التيسبق ذكرها ، وتمثل الصورة الى أعلى اليسار جمجمة انسان النياندرتال في اوربا الغربية ، أما الفرع البارز الىاليسار فيمثل احدى سلالات ((أشباه البشر)) التي لم نذكرها في المقال وقد انقرضت هذه السلالة منذ نصف مليون سنة .

مستوى الانسان المنتصب القامة الى مستوى الانسان العاقل ، فلن يهمنا كثيراً ان نسميها بهذا الاسم أو ذاك . وبطبيعة الحال فان هذا الجدل ينطبق على حفريات أشباه البشر السابقين على ظهور الانسان المنتصب القامة .

أشباه البشر فى العصر البلايستوسيني المبكر :

حتى عام ١٩٢٥ لم يكن تم العثور على اى نوع من أشباه البشر فى ترسيبات العصر **البلايستوسيني المبكر ، اى فى الفترة الچيولوچية التى** تقع على وجه التقريب بين مليون ومليوني عام مضت . ولقد قيل ان الاكتشافات التي تمت فى پلتداون Piltdown فى مقاطعة سسكس Sussex فى عامى ١٩١١ و ١٩١٢ تمثل احد النماذج البلايستوسينية المبكرة ، نظراً لأن تجويفها المخى كان يشبه الى حد كبير جداً ما نجده عند الانسان الحديث ، ولو أن الفك كان أقرب الى فك القردة العليا . ولكن فى الخمسينيات أمكن البرهنة على ان اكتشافات پلتداون كانت مجرد عملية تزييف ، وعلى ذلك فليس هناك مايدل دلالة قاطعة على وجود كائنات بشرية تشبه الانسان العاقل الحديث قبل أربعين ألف سنة مضت . وفى عام ١٩٢٥ وجد احد علماء التشريح من جنوب افريقيا ، وهو ريموند دارت Raymond Dart ، نموذجاً جديداً لأشباه البشر من العصر البلايستوسينى المبكر وأطلق عليه اسم « **انسان جنوب افريقيا القرد Australopithecus africanus** » ، وقد جاءت **العينة الاولى من تاونج** Taung فى جنوب افريقيا ، ثم تلاحقت منذ ذلك الحين العينات فى أعداد كبيرة من مناطق اخرى فى الجنوب أيضاً بحيث اصبح لدينا الآن الكثير من المعلومات عن تركيبها التشريحي .

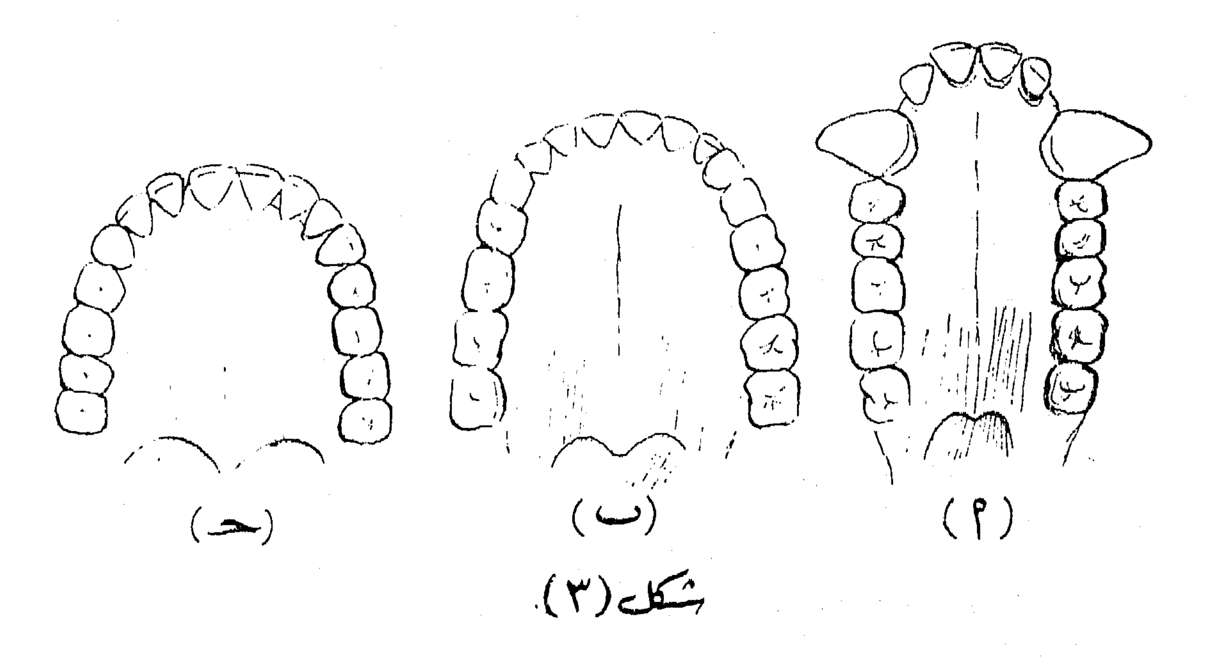
وحين نشر **دارت** لأول مرة وصفه للانسان القرد الجنوبي ، لم يكن لديه معلومات الا عن الجمجمة . وقد بيَّن أن حجم المخ كان صغيرا اذ لم يزد عن ٥٠٠ سم٣ . ونحن نعرف أن مثل هذا الحجم يوجد لدى القردة العليا الموجودة الآن وانه لا يوجد قط عند الانسان الحديث ولا حتى عند الانسان المنتصب القامة الأكثر بدائية . ومع ذلك فقد لاحظ **دارت** أيضاً أن أسنان ذلك الانسان **القرد الجنوبي** كانت أقرب **الى** أسنان **الانسان منها الى أسنان القردة العليا ، كما أنه اعتقد ان بعض** السمات الاخرى فى الجمجمة كانت أشبه بسمات **جماجم « الآدميات » منها بجماجم « القرديات »** .

ولقد كان **دارت يعتقد** كغيره من علماء **الانثروپولوچيا في ذلك الحين أن كبر حجم المخ** هو أكثر السمات البشرية تميزاً . وانه ما دام مخ « **الانسان القرد الجنوبي** » كان يماثل مخ القردة من حيث الحجم فلا يمكن أن يكون من أشباه البشر ، **ومع ذلك فقد** وضعه فى عائلة جديدة فى مرحلة وسط بين « القرديات » و « **الآدميات** » .

ولقد قوبل اكتشاف « دارت » بالشك **المطلق من جمهرة الانثروپولوچيين الاوربيين الذين** اعتبروه مجرد نوع آخر من القرود . ونحن نعرف **أن معظم الانثروپولوچيين كانوا في تلك الآونة** **يعتقدون** أن « أوائل أشباه البشر » فى العصر البلايستوسينى **مثل** « انسان پلتداون » كانوا يشبهون « الانسان العاقل » . وكان الرأى السائد على **العموم** هو **أن أشباه البشر الأوائل** كانت لهم **أمخاخ** كبيرة وأن أسنانهم وفكوكهم كانت أشبه **بأسنان القردة العليا وفكوكها . والواقع أن هذه**

صورة مغايرة تماماً للصورة الحقيقية ، فقد كان لأسلافنا المبكرين فى العصر البلايستوسينى أمخاخ صغيرة كامخاخ القردة ، وأسنان كأسنان اشباه البشر الذين جاءوا فيما بعد .

ولو كان انسان جنوب افريقيا القرد صغير الحجم ، خفيف البنية لا يتعدى طوله ٤ الى ٦ أقدام ، ولا يزيد حجم مخه فى المتوسط عـــن ٥٠٠ سم٣ ، ومع ذلك فان صغر مخه لم يجعل منه قرداً الا اذا كان الحصان الذى يحمل مخ بقرة يعتبر بقرة . وعلى العكس من القردة العليا فان الانسان القردى الجنوبي كانت له اسنان آدمية تمـامـاً (انظـر شـكل ٣) . اذ كانت القواطع صغيرة ومرصوصة عمودياً فى الفك كما كانت الأنياب صغيرة وتشبه القواطع ، فى حين كانت الأضراس كبيرة ولكنها رغم ضخامتها كانت تشبه أضراس الانسان المنتصب القامة والانسان العاقل .



الحنك والاسنان العليا عند (أ) ذكور الغوريللاو (ب) الانسان القرد الجنوبي و (ج) سكان استراليا الأصليين .

ويمكن أن نلاحظ فى انحناءة محيط قنطرة الأسنان مدى صغر الأنياب وتسطحها وعدم وجود فجوات بين الأنيـــاب والقواطع ، كما أن النمط المورفولوجى العام الذى يظهر متجانساً عند الانسان القرد الجنوبي هو من النوع السائد بين الآدميات .

والمعروف أن أنياب القردة وبخاصة الذكور تمتاز بكبر الحجم ، كما تمتاز الأسنان بالبروز ، ولهذا أهميته فى السلوك الاستعراضى وفى القتال . كذلك تتميز القواطع عند القردة آكلة الفواكه مثل الشمبانزى والسعلاة (الاورانج اوتان) بكبـر حجمها نسبياً ، وتستخدم هذه « الترسانة » الرائعة من الأسنان الأمامية فى القضم ومضغ الفواكه والنباتات الصلبة التي لا يمكن اعدادها

باليدين ، وبطبيعة الحال فان القردة العليا لاتزال تستخدم ايديها فى كثير من المناشط بما فى ذلك جمع واعداد أنواع الطعام المختلفة .

وتشابه بناء أسنان « الانسان القـــردالجنوبي » مع أسنان الانسان يوحى بأن هــذه الفصيلة المبكرة من أشباه البشر لم تستخـــدمأسنانها بنفس الطريقـة التى نجدهـــا عنـــد « القرديات » والواقع ان هذه نقطة كان قد بينهابعض الباحثين من قبل الذين استنتجوا أنه من المحتمل أن يكون « الانسان القرد الجنوبى » قداستخدم الأدوات كأسلحة للهجـوم والـــدفاع وكآلات للقطع والحفر للحصول على الطعام .وقد دعمت الاكتشافات التى تمت حديثاً هذا الراى .

وتدل المعلومات الاركيولوچية على أن الانسان القرد الجنوبي كان قد عـرف صنـــع واستخدام الآلات المصنوعة من الحجر والعظام.ولكن ماذا كان هدفه من ذلك ؟ . لقد اهتم **دارت** بجمع العظام الحيوانية المرتبطة بأشباه البشر منالكهوف واستطاع أن يبين أنها كانت بدون شك بقايا ومخلفات الحيوانات التى قام الانســــانالقرد الجنوبي بصيدها وقتلها واكلها .
ومن الصعبأن نتصور كيف كانيمكنلهذا الانسانالقرد ذى الاسنان الأمامية غير الفتاكة أن يصيد ويقتل بمثل هذه الدرجة من المهـــارة دون انيستعين على ذلك بالآلات المصنوعة من الحجر او العظام .

وتدل بعض عظام الحوض والساق على انالانسان القرد الجنوبي لم يكن يمشى على اربع ، أو انه اتخذ لنفسه طريقة خاصة بالمشــــى علىاربع مثلما فعلت النسانيس والقرود ، فهناك عدة أوجه شبه أساسية بين حوضه وساقه وحوضوساق أشباه البشر التي جاءت بعده ، وعـــلى ذلك فمن المحتمل ان الانسان القرد الجنوبي كانيمشى على قدمين وان لم يكـــن يسير منتصب القامة بنفس الطريقة والقدرة التي نسير نحـنبها ، كما أن من المحتمل انه كان كثير الحـــركة يستطيع أن يقطع مساحات شاسعة من الأرض .

وأخيراً فان الوضع الچيولوچي للحفرياتيدل على أن هذه الآدميات المبكرة كانت بالضرورة تعيش فى مناطق مفتوحة وتقطن اقاليم السافانابخلاف القردة العليا التى كانت تسكن الغابات اساساً .

والعينات الأصلية الخاصة بالانسان القردالجنوبي فى جنوبافريقيا عثر عليها فى الترسيبات التي يصعب لسوء الحظ تحديد تاريخها بدقة ،ومع ذلك فمنالمحتمل ان تكون اقدم هذه المخلفات ترجع الى نحو مليونين ونصـــف من الأعـوام أواكثر . ولقد تمكن الدكتور لويس ليكى وزوجته أخيراً من الكشف عن حفريات أشباه البشر منالعصر البلاستوسينى المبكر فى الترسيبات الهائلة الموجودة بشرق افريقية فى منطقة Olduvai Gorge فى تنزانيا . واقدم تلك الحفـريات المكتشفة ترجع الى مليوني ســـنة تقريباً بينماتؤلف بعض الحفريات الاخـــرى مجموعة يمتد تاريخها حتى العصر البلاستوسينى الإوسط مع‌بعض نماذج من الانسان المنتصب القامة ويمكن ردها الى نحو نصف مليون سنة تقريباً .

لقد وصف **ليكي** Leaky **وطوبياس** Tobias **ونابير** Napier الآدميات المبكرة في عصر البلايستوسين بأنها أنواع جديدة من الجنس البشري ومن الانسان الحاذق **Homo Habilis** . وكما هو الشأن بالنسبة لانسان جنوب افريقيا القرد فان هذا النوع يتألف من آدميات لها أمخاخ صغيرة كأمخاخ القردة ، بينما اسنانها وهياكلها العظمية تشبه أسنان الانسان وهيكله العظمى . وثمة عينة على درجة عالية من الروعة والأهمية تتألف من مجموعة من عظام القدم المتحجرة تبين بوضوح أن **الانسان الحاذق** Homo Habilis يمشي منتصباً على قدمين ولا يسير على أربع .

كذلك كان هذا الانسان صانعاً للآلات ، وقد أمكنه أن يصنع أشكالاً من الأدوات الحجرية على درجة كبيرة من الدقة تدعو للدهشة . ولقد كان الحظ حليف الدكتور ليكي وزوجته (٢) حين اكتشفا موقعاً كاملاً يضم عدداً من الآلات والبقايا الحيوانية في حالة جيدة وبه بعض الدلائل التي تشير الى ان « الانسان الحاذق » عرف بناء المساكن التي يأوي اليها . وهذا الاكتشاف الأخير على درجة كبيرة من الأهمية ، فهو يوحي بأنه منذ نحو مليوني عام كانت جماعات أشباه البشر تمضي فترات من الوقت في مكان واحد يصطادون فيه ويعيشون معاً في تجمعات متمايزة .

الا أن هناك جدلاً طويلاً لا يزال يدور حول الوضع الحقيقي الذي يحتله « الانسان الحاذق » في التطور الانساني . ورأيي باختصار هو كما يلي :

لقد ساد عصر البلايستوسين الأوسط وأشباه البشر الأواخر في مناطق كثيرة من العالم القديم ، وليس من غير المعقول أو من غير المنطقي أن نفترض أن الأجداد المباشرين لهذه الآدميات « أشباه البشر » كانوا هم أيضاً منتشرين في كثير من المناطق . والواقع ان العينات الخاصة بانسان جنوب افريقيا القرد في العصر البلايستوسيني المبكر جمعت من هذه الأنواع الاولى المبكرة (الأسلاف) ، وكذلك كان الحال بالنسبة لأنواع الانسان الحاذق Homo Habilis في شرق افريقيا . وأعتقد أن كلاً من انسان جنوب افريقيا القرد والانسان الحاذق كانا ببساطة فئتين من البشر منفصلتين جغرافياً ولكنهما تنتميان الى نوع واحد ، وليس من شك في أن هناك أقواماً من عصر البلايستوسين المبكر تنتمي الى هذا النوع قد وجدت في مناطق اخرى من العالم ولكنها لم تكتشف بعد .

وعلى أي حال فان « أشباه البشر » الذين وجدوا في العصر البلايستوسيني المبكر منذ ٥ر١ الى ٥ر٢ مليون سنة كانوا قادرين على الجري على قدمين ، ويبدو أن هذه الطريقة في الانتقال

---

(٢) توفى الدكتور لويس سيمور بازيت ليكي Louis Seymour Bazett Leakey في أوائل اكتوبر ١٩٧٢ في مستشفى فولهام Fulham بعد نوبة قلبية وكان عمره ٦٩ سنة . وقد امضى ليكي حوالى اربعين سنة من عمره في شرق افريقيا باحثا عن الحفريات التى قد تكشف عن أصل الانسان ، وكان يؤمن بان افريقيا هى « جنة عدن » التى عاش فيها الانسان الاول . وقد أعلن عام ١٩٦٧ انه عثر على بعض الاجزاء الحفرية في كينيا تدل على ان الانسان عاش منذ عشرين مليون سنة على الأقل واطلق على هذه الاجزاء من الجمجمة الحفرية اسم انسان كينيا الافريقي Kenyapit-hecus Africanus وبذلك دحض النظرية القائلة بان الانسان لا يرجع الى ابعد من خمسة ملايين سنة (المراجع).

قد ساعدتهم على القنص بنجاح وعلى أن يقطعوامسافات شاسعة من الأرض جرياً وراء الفريسة، وكذلك يبدو انهم كانوا يعيشون على العموم فى المناطق المفتوحة فى الأقاليم المدارية . وعلى الرغم من أن أمخاخهم كانت صغيرة ولم يكن حجمهايزيد عن حجم أمخاخ القردة العليا ، الا انهم كانوا قادرين على السلوك التعاونى ، كما كانت لهم القدرة على صنع مختلف الآلات البسيطة .

ولقد كافح **دارت** وغيره من العلماء كفاحاً مريراً كي يجعلوا الآخرين يقبلون وجهة نظرهم بأن تلك الأشكال المبكرة كانت فى الحقيقة لأشباه البشر . ولقد سبق أن رأينا أحد الاعتراضات على هذا الرأى وهى أن أشباه البشرالذين يشبهون من الناحية التشريحية الانسان الحديث كانوا يعيشون فى نفس الفترة التى عاش فيها الانسان القرد الجنوبى . ولكن لم يعد هذا الاعتراض قائماً الآن ، اذ أن الكشف عن تزييف انسان بلتداون هدم ما كان تسمبته بنظرية « الانسان العاقل المبكر Early Sapiens » .

كذلك دخلت بعض التعديلات على الصورة الجيولوجية ، فعندما كتب سير آرثر كيث Sir Arther Keith (الذى تولى رئاسة الرابطة أثناء الاجتماع الذى عقدته فى ليدز عام ١٩٢٧) فى عام ١٩٣١ أنه كان يعتقد أن عمر الانسان القرد الجنوبى كان حوالى ٤٠٠,٠٠٠ سنة وليس اكثر من مليونى سنة كما هو المعروف الآن ، فانه كان يعتقد أن عمر الانسان المنتصب القامة كان ٣٠٠,٠٠٠ سنة وليس نصف مليون الى ثلاثة أرباع المليون من السنين . وهذا « التمدد » فى العصر البلايستوسينى يسمح لنا بفترة زمنية أطول نستطيع أن نرد اليها الحفريات التى تم العثور عليها ، كما أنه يعطى فرصة أوسع للتطور التدريجى من مرحلة الانسان البدائى الى الانسان الأكثر تقدماً .

وكان ثمة سبب آخر للنفور العام من قبول فكرة أن الانسان القرد الجنوبى كان أحد أجداد الانسان الحديث ، ونعنى بذلك حجم المخ . ولقد سبق أن أشرنا الى الأدلة التى تشير الى وجود عدد من الملامح السلوكية والتشريحية البشرية منذ مليونى عام مضت . الا أن هذه الخصائص السلوكية لا توجد الا فى الحيوانات التى لها فقط أمخاخ القردة العليا . وسوف أستشهد على ذلك من طبعة عام ١٩٤٧ لكتاب ظهر لأول مرة عام ١٩٣١ ، وكان هذا الكتاب أحد المراجع الرئيسية ان لم يكن المرجع الرئيسى ، للانثروبولوجيين الأمريكيين والانجليز على السواء لسنوات كثيرة (٣) .

كان الانسان القرد الجنوبى « يفتقر الى نمو وكبر حجم المخ الذى يعتبر خاصة انسانية ، بل وربما كان هو المحك الأخير فيما يتعلق بوجود علاقة نسب مباشرة بينه وبين الانسان .. فنظراً لافتقار هذه الفصيلة الى الأمخاخ ظلت قردة على الرغم من أن اسنانها كانت تشبه أسنان الآدميات » .

والمفروض انه كان لدينا فى وقت ما أسلاف لهم أمخاخ أصغر من أمخاخنا التى بلغت حداً

(٣) المقصود هنا هو كتاب Hooton, E. A., Up from the Ape, Macmillan, N.Y. 1947

غير مألوف من الكبر . ولقد أصبح واضحاً الآنأن أسلافنا كانوا آدميين أسفل الرقبة (بــل وأيضاً أعلىالرقبة اذا أخذنا الأسنان فى الاعتبار) . وذلك قبل أن تتميز رؤوسنا بالحواجبالواضحة الرفيعة . ومن المؤكد أنه من غير المنطقى أن ندخلكل أشباه البشر ذوات المخ الصغير فىدائرة القردة وبخاصة اذا كنا فى الوقت ذاته نرفض أن يكونمن بين أسلاف الانسان أى مخلوق فيه شــبه من القردة . ونحن ندرك الآن بالطبع أن أشباهالبشر المبكرين لم يكونوا قردة بأى معنى دقيــق للكلمة .

وأخيراً فلدينا الآن ما يمكن تســميته ـحسب تعبير زوجة قسيس ورســتر ــ فزع شديد من فكرة أن يكون من بين أسلافنا كائناتغير بشرية على الاطلاق .

أهمية الدراسات الميدانية للرئيسات :

اعتقد أن القردة العليا قد لقيت كثيراً مــنالمعاملة السيئة . فقد كان العلمـــاء فى العصر الفيكتورى ينظرون اليها على أنها كائنات فظـــةومتوحشة . ولكن هذه النظرة لم تعد بكل تأكيد تعبر عن رأى العلماء الذين درسوا بالفعل سلوكالرئيسات . فمنذ الخمســينيات تجدد الاهتمام بدراسة الرئيسات الحية ، وتعتبر الدراســاتالتي اجريتعلى الشمبانزى والغوريللا فى مواطنها الطبيعية فى افريقيا من الدراسات ذات الأهميةالخاصة بالنسبة لنا (وينبغى الا ننسى ابداً أن سلوك الحيوانات فى حدائق الحيوانـــات ليسبالضرورة مطابقاً لسلوكها الطبيعي المعتــاد) . وتعتبر الدراسات التى قامت بها جين جودول Jane Goodall التى تعرف الآن باسم (البارونة فون لافيك جودول Baroness Von Lawick - Goodall) أهم تلك الدراسات الميدانية على الاطلاق بالنسبة لنا . فقد عكفت على دراسة مجموعةمن قردة الشمبانزى فى تنزانيا منذ الستينيات حتى الآن .

ويتميز السلوك الاجتماعى لهذه القــردةبشدة التعقيد ، كما أنها تتمتع بدرجة عالية من الذكاء . وتعيش فى زمر اجتماعية صغيرة غيرمتماسكة وتتفاوت فى تركيبها . فقد يتألف بعضها من الاناث فقط مع صغارها وبعض القردة الشابةأو من الذكور والاناث فقط أو من القردة الشابة فقط أو الاناث فقط . وتركيب هذه الزمــر الصغيرة غير ثابت ، اذ قد يترك القرد احداهــا ويلتحق بالاخرى فى أى وقت دون أى صعوبة .

وقد تقوم فى الزمرة الواحدة شبكة واسعةمن العلاقات . فالامهات واطفالها تتبادل التحية بكثير من الحب حين تتجمع ، كما أن الأفعــــالالمتبادلة داخل الزمرة الواحدة أو بين مختلف الزمر تسودها الالفة والمودة على العموم . وكماهو الحال فى الجماعات الانسانيـــة فان التعبير بحركات الوجه وأوضاع الجسم له أهميته فىالاتصال الاجتماعى .

ففى تنزانيا حيث تعيش الحيــوانات فى المناطق الخلوية المكشوفة تتجــول جماعـــات الشيمبانزى التى قد تضم حوالى الخمسين قرداًالى مسافات قد تزيد على العشرة أميال مربعة للبحث عن الطعام . ويعتقد بعض الدارسين انهذا التجمع الكبير من الحيوانات ــ وليس تلك

الزمــر الصغيرة ــ هو الــذى يؤلف « رهط »الشمبانزى . ويتغير البناء الاجتماعى داخل هذا « الرهط » باستمرار ، ومع ذلك فان الالتئام يظل قائماً بصفة عامة بين الأفراد الذين يستطيعون دائماً ادراك العلاقات مع عدد أكبر من الحيوانات الاخرى التى لا يدخلون معها بالضرورة فى اتصال مباشر أو دائم .

وتنام الشمبانزى على الأشجار فى أعشاش تعدها كل ليلة ، اذ يختــــار « الرهط » مكاناً جديداً للطعام والنوم وذلك أثناء تحركه اليومى . أى أن الشمبانزى لا ترتبط لفترة طويلة بمكان واحد تعتبره قاعدة تعود اليها مثلما يفعــــل الصيادون من البشر . وتعتبر الزمر التى تتألف من الذكور فقط أشد جماعات الشمبانزى اقبالاً على المغامرة ، فهى تقطع مسافات شاسعة جداً فى بحثها عن الطعام ، فاذا ما عثرت على مصدر جديد فالأغلب أن تقرع الذكور على الأشجار أو تدق على الأرض بحيث تجذب الضوضاء التي تصدرها انتباه قردة الشمبانزى الاخرى الموجودة فى المنطقة .

ومع ذلك فان هذا البناء الاجتماعى الذى يصل الى تلك الدرجة المدهشة من التعقيد . وكذلك تلك العلاقات العديدة المرنة التى تقوم بين الأفراد توجد كلها على الرغم من أن أمخاخ الشمبانزى لا تزيد عن حجم أمخاخ القــــردة الاخرى . ومن هذه الناحية ، وفى هذه النقطة العامة على الأقل ، فان دراسة حياة الشمبانزى فى الغابة يمكن أن تساعدنا فى دراسة السلالات البشرية القديمة Palaeoanthropology .

والانسان القرد الجنوبي الذى يعتبر من الآدميات التى عاشت فى العصر البلايستوسيني المبكر كان يتمتع بمخ أكبر الى حد ما من مــــخ الشمبانزى ، وبخاصة اذا أخذنا فى الاعتبـــار اختلاف حجم الجسم . وليس هناك ما يدعــو للاعتقاد بأن السلوك الاجتماعى لتلك الآدميات المبكرة كان أقل تعقيداً من سلوك الشمبانزى ، ولا يعنى هذا أن الشمبانزى يتصرف ويســـلك بنفس الطريقة التى يسلك بها الانسان القــــرد الجنوبي . وبالطبع فان الاختلاف بين مخ القرد والمخ الانسانى ليس مجرد اختلاف فى الحجم ، ذلك أن خلايا المخ عند الانسان أكبر من خلايا مخ القردة وأكثر منها تعقيداً ، كما أن مساحـــات جديدة من الخلايا قد اضيفت الى المخ الانسانى واعيد تشكيل تنظيمه الداخلي . وعلى ذلك فانه على الرغم من أن أشباه البشر المبكرين قد تكون لها أمخاخ القردة فمن المحتمل أن هذه الأمخاخ كانت تعمل بطرق مغايرة الى حد ما عن أمخاخ القردة مما كان يترتب عليه ظهور انماط سلوكية مغايرة .

وكما سبق أن ذكرنا ، فان القردة العليا تقطن أساساً فى الغابات وتقتات على النبات ، بينما الانسان القرد الجنوبى ، وشأنه فى ذلك شأن أشباه البشر الأواخر ، كان قانصاً للحيــوانات ويعيش فى المناطق الخلوية المفتوحــة ، ولو انه لم يكن على نفس الدرجة من الكفاءة فى القنص مثل الانسان المنتصب القامة ، كما أن سلوكــه الاجتماعى لم يكن على نفس الدرجة من التقدم والتطور ٩ ومع ذلك فالظاهر أن هذه الآدميات المبكرة كانت تقيم بالفعل فى مناطق الاقامة لعدة أيام متتالية فى كل مرة ، وربما كان يسود عندها نوع من تقسيم العمل بين الذكور التى تتحرك

وتنتقل وراء القنيصة ، والاناث اللائي يمكثن في المعسكرات لرعاية الصغار ولجمع واعـــداد الطعام .

الآلات وتطور الآدميات :

لقد أشرت باختصار وبطريقة عابرة تقريباً الى ظاهرة صناعة الآلات فى الحياة الاجتماعية عند أشباه البشر . والواقع أن صناعة الآلات لهـــا أهمية خاصة فى التطور الانسانى . ولقد تقبل معظم الباحثين الآن الفكرة القائلة بأن الآلات هى التى ـ بمعنى أو بآخر ـ صنعت الانسان . ولو سمح لنا هنا باستخدام بعض التعبيرات الحديثة فانه يمكن القول ان هناك نوعاً من « التغذيـــة المرتدة Feed-Back » المستمرة بين بيئة تتميز بتزايد تعقدها الثقافى واقدامها على صنع الآلات من ناحية وبين سلوك يتزايد تعقده نتيجة لزيادة كبر حجم المخ من الناحية الاخرى .

ويعتبر الانسان احد الثدييات الاجتماعية القليلة التى تنتظم فى زمر اجتماعية من اجـــل الحصول على الغذاء . لكن الطعام الذى تـــم الحصول عليه وبخاصة لحم الحيوان لن يمكن تناوله الا اذا استعين على اعـــداده بالأشـــياء الطبيعية مثل الأحجار . ولما كانت اسنان الانسان غير مهيأة للقيام بعملية التمزيق والتقطيع فان الآلات تصبح حيوية للتمكن من تقطيع اللحـــم وكذلك ـ على سبيل المثال ـ كسر العظام للحصول على النخاع الذى بداخلها .

ومن هنا كان لاستخدام الأدوات وصناعتها أهمية خاصة فى التطور الانسانى . فالقدرة على استعمال الأشياء ببراعة تعتبر عنصراً أساسياً فى لعـــب الأطفـــال فى الجنس البشرى بينمـــا لا تـــدخـــل فى لعـــب الرئيســـات الاخرى . ويكشف الشبان والبالغون فى العادة عن درجة عالية من البراعة فى استخدام اليدين ، وقد تكونت هذه القدرة والبراعة فى عقولنا خلال ملايين عديدة من السنين من التطور ، ونعنـى بذلك تطور صناعة الآلات .

ان أحد الاكتشافات المدهشة التى توصلت اليها « جين جودول » أثناء دراساتها الميدانية هو أن الشـــمبانزى يقوم باعـــداد الآلات والأدوات للاستعانة بها فى الحصـــول على طعامـــه ، كأن يلتقط على سبيل المثال أحد الفروع الرفيعـــة ويدسها فى حفرة « للنمل الأبيض » ثم يســحب الفرع المغطى بالنمل ويمرره بين شفتيه لينزع النمل من فوقه . أو قد يستخدم فى ذلك الفروع الصغيرة بعد أن ينزع عنها الأوراق والشعيرات بحيث تصبح أداة مشذبة صالحة للاستعمال ، وقد يحمل هذه الأدوات معه لمسافات طويلـــة ولفترات طويلة من الزمن قبـــل أن يتاح لـــه استخدامها . وكثيراً ما تمضغ الشمبانزى أوراق الأشجار ثم تستخدمها كاسفنجة لتسحب بهـــا الماء من جوف الاشجار . ومع ذلك فان استخدام الآلات ليس جانباً جوهرياً فى حياة الشمبانزى ، اما بالنسبة للآدميات فلا بد من الاستعانة بالآلات حتى يمكن للأفراد والجماعات أن تســـتمر فى الوجود .

وقـــد لاحظت مس جـــودول أيضاً ان الشمبانزى تأكل اللحوم ، وقد شاهدت بنفسها بعض الذكور تتجمع وتخرج معاً للايقاع ببعض النسانيس من فصيلة الكولوبوس الأحمر فتقتلها

وتأكلها ، بل كثيراً ما يشترك فى لحم الفريسة أفراد من الشمبانزى « تستجدى » من الجماعة التى قامت بالصيد نصيباً من اللحم . ومع أن بعض الرئيسات الاخرى تصطاد الحيوانات وتأكل لحمها فان هذا نادر الحدوث . كما أن اقتسام الطعام الحيوانى غير معروف عند أى من الرئيسات الاخرى ما عدا الشمبانزى . صحيح أن اقتسام الطعام معروف بين اللواحم الاجتماعية Social Carnivores مثل الذئاب وبعض كلاب الصيد ، كما أننا نحن أيضاً ندخل ضمن « اللواحم الاجتماعيين » .

ويجب أن نتذكر أن هذه الأنماط السلوكية وجدت فقط عند الشمبانزى التي تعيش فى المناطق الخلوية المفتوحة ولم يتم اكتشافها للآن عند الحيوانات التى تعيش فى الغابات وربما كان مرد ذلك هو قلة الدراسات التى اجريت على الشمبانزى التى تعيش فى الغابات أو أن الطعام النباتى لا يوجد بوفرة فى المناطق الخلوية .

ولقد ذكر المرحوم الاستاذ هول Hall منذ بعض الوقت ان الرئيسات تستخدم « الأشياء » فى المحل الأول كأسلحة أكثر مما تستخدمها كآلات فى المجالات الاقتصادية البحتة (كالحصول على الطعام واعداده) . ولو رجعنا مرة اخرى الى اسنان الانسان القرد الجنوبى والانسان المنتصب القامة والانسان العاقل (انظر شكل ٣) فسوف نلاحظ صغر حجم الأنياب بحيث تكاد تشبه القواطع ، ويمكن أن نقارنها فى ذلك بأنياب ذكور القردة العليا والنسانيس التي تشبه الخنجر . فما السبب اذن فى أن ذكور الآدميات لا تمتلك تلك الأسنان التى تستخدم كأسلحة ؟ ان معظم الانثروبولوچيين سوف يجيبون على ذلك بأن هناك ادوات اخرى كثيرة يمكن للانسان أن يستخدمها فى الدفاع الشخصى أو الجماعى . هذه « الأدوات الاخرى » هى الآلات التى تستخدم كأسلحة .

وتستخدم القردة العليا أحياناً « الأشياء » أو الأدوات فى سلوكها الاستعراضى وفى حالات العدوان والهياج ، اذ قد تستخدم الذكور ماتصادفه أمامها من حجارة وكتل الطين والعصى أو حتى النباتات فتقذف بها اعداءها . واذا كانت هذه الأشكال من الأنماط السلوكية قد عرفتها الآدميات المبكرة فلن يكون من الصعب فهم مدى انتظام واستمرار تطور استخدام الهراوات والحراب . اذ على عكس الحال بالنسبة لتلك الرئيسات التى تقتات على النباتات ، فان الرئيسات التى تعيش فى جماعات وتمارس قنص الحيوان لا بد أن تتعلم بسرعة كيف تجمع بين الاستعمال الاقتصادى والاستخدام العدوانى للآلات .

ويبدو ان استخدام الآلات كان معروفاً قبل العصر البلايستوسينى الأول ببعض الوقت نظراً لأن الأسنان الأمامية عند الانسان القرد الجنوبى كانت صغيرة الحجم بالفعل واخذت شكل الأسنان الآدمية ، ولا بد أيضاً أن الأشياء المادية قد لعبت دوراً هاماً فى حياة أشباه البشر قبل العصر البلايستوسيني بزمن طويل .

وقد يحسن هنا أن نلخص بعض النقاط الهامة ؟ فلقد ذكرت انه ينبغي الا نشغل انفسنا

كثيراً بمسألة الأسماء التى يمكن اطلاقها علىالمراحل المختلفة لتطور أشباه البشر وانه ينبغي بدلاً من ذلك أن نركز على الاتجاهات المختلفة التىاتخذها هذا التطور .

فلو نظرنا الى حفريات أشباه البشر فى العصر البلايستوسيني من أقدمها الى أحدثها ، أى من الانسان القرد الجنوبي الى الانسان العاقلالموجود حالياً ، فسوف نرى أن القدرة على المشى والجرى على قدمين تزداد رسوخاً وكفاءةباستمرار . كذلك أصبحت الآدميات أكثر طولاً ، اذ زاد المتوسط من حوالى اربعة أقدام وستبوصات الى خمسة أقدام وست بوصات . وقد ازداد حجم المخ أيضاً من نحو ٥٠٠ سم٣ فىالمتوسط الى أكثر من ١٣٠٠ سم٣ ، كما أصبحت الأسنان أصغر فى الحجم ، وترتب على ذلك التغيرانكماش الوجه واستدارة الجمجمة بعد أن كانت أكثر ميلاً الى الاستطالة .

ولذا ازداد التقدم التكنولوجي وضوحاً وأصبح صنع الآلات أكثر دقة ، كما تنوعت وتعقدت الآلات والمعدات ذاتها . وقد ظهر استخدام النارفى العصر البلايستوسينى الأوسط فى الأصقاع الشمالية ، وازداد حجم الحيوانات التي يقومالانسان بقنصها . وقد تم العثور على بقايا أعداد كبيرة من الثدييات الضخمة فى أماكن الاقامة ،وترجع هذه البقايا والمخلفات الى العصر البلايستوسيني الأوسط وما بعده .

وهذه الكفاءة التكنولوجية المتزايدة انماتمثلاحد مظاهر التقدم العام فى الكفاية السلوكية والاجتماعية والثقافية وذلك بالاضافة الى ماطرأ من تقدم على بعض ملامح المجتمع الاخرىمثل النظم السياسية والدينية واللغة . ومما يؤسفله أن هذه الملامح لا يمكن حفظها فى شكل حفريات أثرية ، ومع ذلك فقد لاحظنا أن أشباه النياندرتاليين كانوا يحتفلون بدفن موتاهم منذ خمسين ألف عام أو أكثر مما يوحى بوجود اعتقاد فى العالمالآخر ، كما ظهر النقش والنحت فى آخر العصر البلايستوسينى .

وبود كثير من الانثروبولوجيين أن يعتبرواظهور الآلات المصنوعة علامة على بداية ظهورجنس الانسان Homo، اى العلامة الاولى على تحولأشباه البشر الى بشر. ولكن هناك عدة اعتراضات على ذلك :

أن صناعة الأدوات الحجرية لسوء الحظانما تمثل وجهاً قاصراً ومحدوداً من أوجه السلوك الانسانى ، كما أننا كلما توغلنا فى الماضىأصبح من الصعب معرفة وتحديد الأدوات المصنوعة ، كما أصبح من العسير العثور علىالمواقع الملائمة .

وأخيراً فأياً ما تكونالملامحالبشرية التىندرسهاعنداشباه البشر سواء أكانت تشريحية أم سلوكية (كما يمكن الاستدلال عليها من علمى التشريحوالآثار القديمة) فان هذه الملامح تتغير تدريجياً خلال الزمن . وعلى ذلك فمن المستحيل وضعخط ذى معنى عبر واحد أو أكثر من هذه الاتجاهات . واذا كان لا بد من وضع الحدودالتعسفية فانى أعتقد أنها يجب أن تكون حدوداً

زمنية قاطعة ، فقد نصل مثلاً الى وضع خط فاصل بين انسان جنوب افريقيا القرد وبين الانسان المنتصب القامة عند مليون سنة مضت بالضبط .

أشباه البشر فى عصور ما قبل البلايستوسين :

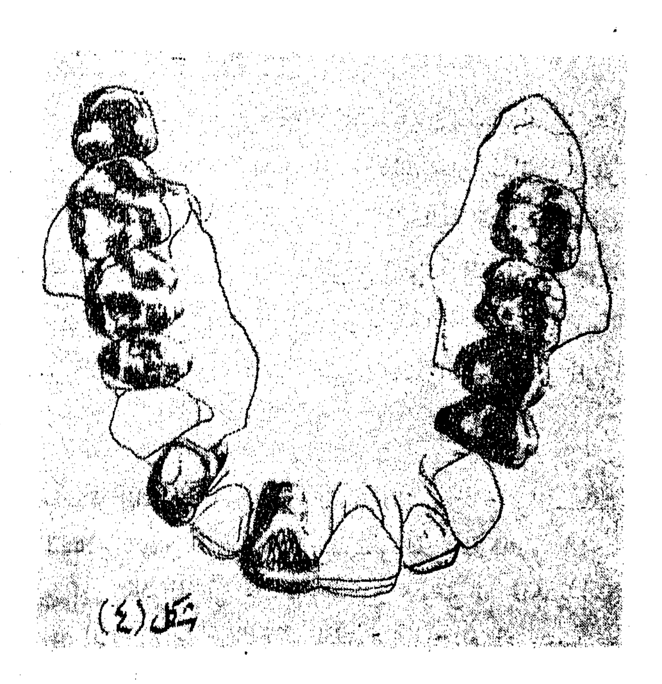
سبق أن ذكرنا أنه يجب الا نقع فى خطأ الاعتقاد بأن السلوك الاجتماعى للشمبازى يمكن اعتباره مطابقاً للسلوك المبكر عند أشباه البشر ، ومع ذلك فان ڤيرنون رينولدز Vernon Reynolds قد اقترح حديثاً أن البناء الاجتماعى عند القردة العليا الحالية قد لا يختلف كثيراً عنه عند أشباه البشر الأوائل ، ولقد ذهب رينولدز الى أن سلوك أنواع القردة الثلاثة الموجودة الآن يتشابه فى عدد من الملامح الأساسية ، وأن هذه الملامح هى على الأرجح قديمة ، وانه من المحتمل أنها كانت موجودة عند أشباه البشر الأوائل حين انفصلت عن الأصل الذى يؤدى الى القردة العليا ، ويمكن تلخيص أفكاره كما يلى :

من المحتمل أن جماعات الذكور التى كانت تقوم بالاستطلاع والاستكشاف تحولت الى جماعات للقنص ، وأن السلام العام الذى كان يسيطر على علاقاتهم الاجتماعية المتبادلة ساعد على نمو السلوك التعاوني بين تلك الزمر من الذكور ، ومن ثم فقد بدأت أشباه البشر تنصرف عن الحياة فى الغابات وتتجه الى الاقامة فى الأقاليم المفتوحة أو العراء حيث تسهل عملية الصيد . وبالتالى أصبح الاعتماد على ساقين اثنين يمثل الوضع الأكثر أهمية فى الحركة والانتقال ، ولا بد أن استخدام الآلات كأسلحة كان قد بدأ يتطور فى هذه الفترة أيضاً . ولما كانت كل جماعة من أشباه البشر تركز على الصيد فى منطقة معينة بالذات فانها أصبحت أقل ميلاً لنقل وتغيير أماكن اقامتها فى كل ليلة .

واود الآن أن أصف باختصار شديد بعض الأعمال المثيرة التي انجزت خلال السنوات الثماني الماضية عن آدميات وقرديات عصر ما قبل البلايستوسين ، ويرجع عمر غالبية هذه الحفريات الى ما بين ١٠ و ٢٠ مليون سنة ، ومن المحتمل أنها تغطي على الأقل جزءاً من الفترة التي حدثت خلالها هذه التغيرات السلوكية الهامة التى أشرنا اليها من قبل .

وثمة ما يدل دلالة قاطعة على أن أشباه البشر كانوا يعيشون فى « العصر الميوسينى المتاخر » اى العصر الحديث الأوسط و « عصر البلايوسين المبكر » اى منذ حوالى ١٠ الى ١٥ مليون سنة . وهذا النوع من أشباه البشر هو انسان راما القرد Ramapithecus . وتتألف الشواهد التى لدينا من عدد قليل من الأفكاك والأسنان من الهند وكينيا (انظر شكل ٤) ولسوء الحظ لم يمكن العثور على هيكل عظمى ، ولكن البقايا التى لدينا تبين أن الأنياب والقواطع كانت قد تضاءل حجمها بالفعل منذ ١٤ مليون سنة . كما أن أنياب هذه الأنواع المبكرة من أشباه البشر لم تكن ضخمة تماماً كأنياب الأنواع التى عاشت بعد ذلك فى عصر البلايستوسين المبكر . والواقع أن الأجزاء التى لدينا من « انسان راما القرد » و « الانسان القرد الجنوبى » تتشابه الى درجة عجيبة . ومع أنه لا يوجد لدينا ما يدل على وجود أى نوع من

الأدوات المصنوعة من الحجر أو العظم أو الخشب عند انسان راما القرد فليس من المحتمل أنه كان يستطيع أن يعيش بسهولة دون أن تكون لديه بعض الآلات .



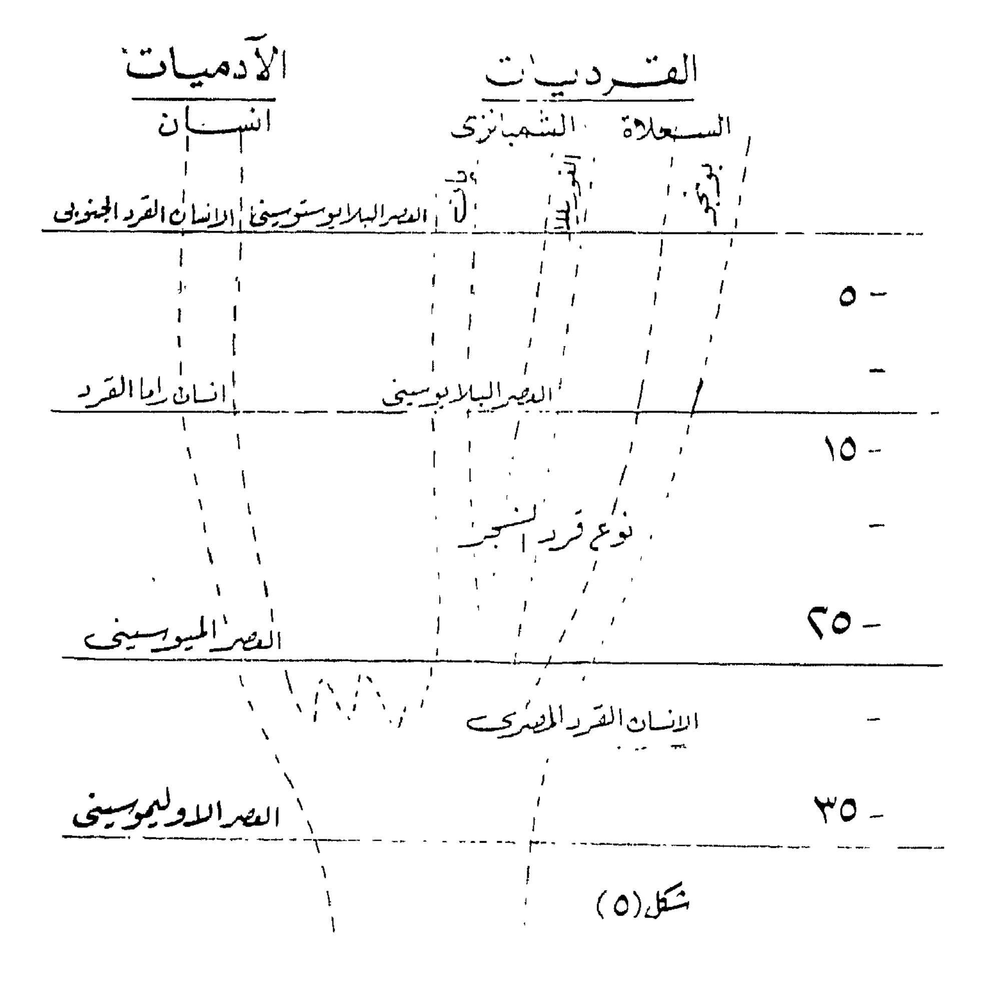
تعليق على الشكل (٤) اعادة تركيب « انسان راما القرد » الذى عاش في البنجاب . وذلك باستخدام عينات من الهند وكينيا ، وتتميز قنطرة الأسنان بالاستدارة التي نجدها عند أشباه البشر الأواخر (انظر شكل ٣) الأنياب صغيرة كما ان القواطع تشبه الى حد كبير قواطع الانسان من حيث الشكل .
العمر : ١٤ مليون سنة تقريبا .

وبذلك نكون قد رجعنا بمعلوماتنا عن أشباه البشر الأوائل من ٢ الى ٣ مليون سنة الى أكثر من عشرة ملايين من السنين مضت . ومن الواضح أنه قبل ظهور الانسان العاقل أو حتى جنس « **الانسان** » ككل فان أشباه البشر كانوا موجودين كسلالة منفصلة عن القردة العليا، وكما سبق أن ذكرنا فان هذا الاكتشاف جديد تماماً . ومع أن عدداً من الباحثين السابقين قد اقترحوا فروضاً مماثلة فان لدينا لأول مرة الأدلة والشواهد الحفرية التى تدعم آراءنا .

والى جانب انسان راما القرد الذى عاش فى الهند منذ ١٤ مليون سنة ، وجدت الأسلاف الحيوانية التى انحدرت منها قردة آسيا الضخمة الموجودة حالياً ونعنى بها « السعلاة » او « الاورانج اوتان » . ولقد انتقلت الآدميات والقرديات من افريقيا الى القارة الاوربية الآسيوية (اوراسيا) مع حيوانات اخرى كثيرة حين كان هناك اتصال بين الكتلتين الأرضيتين فى العصر الميوسينى الأوسط ، أى منذ ١٦ مليون سنة .

ولقد تم العثور فى الترسيبات الافريقية ــالتي ترجع الى زمن أبعد قليلاً من ذلك ، أى الى العصر الميوسيني المبكر والأوسط منذ نحو ٢٠ مليون سنة ــ على بعض القردة الحفرية المهمة التي تنتمي الى انواع انحدرت منهــا الفوريللا والشمبانزى . ويذهب الدكتور ليكى الى أن بعض هذه الحفريات التى وجدت فى تلك الترسيبات ذاتها هى حفريات الآدميات وليست حفــريات القرديات ، ولا أستطيع أن أتفق معه في هذا الرأى ، وافضل أن أعتبر هذه العينات بالذات الأسلاف الاولى للسعالى (اورانج اوتان) قبل أن تترك هذه السلالة افريقيا .

ومع ذلك فقد لاحظنا أنه كان يوجد فى ذلك الوقت (من ٢٠ مليون سنة) ثلاثة أنواع من « جنس » يــدعى قــرد الشجر Dryopithecus يرجــح أنهــا كانت تــؤلف الأســلاف الاولــى للشمبانزى والفوريللا والسعلاة . واعتقد أن هذه الأنواع القردية القديمة كانت فى ذلك الحين قد بلغت درجة من « التخصص » والارتباط بالخط القردى بحيث لا يمكن أن يظهر فيها أشباه البشر .



شكل (٥)

رسم تخطيطى لتطور « اشباه البشر » و « القرديات » خلال الثلاثين مليون سنة الماضية

وعلى ذلك فيجب أن نتوقع أن نعثر في يوم من الأيام على بعض أنواع أخرى من أشباه البشر أسبق في الوجود على انسان راما القرد . ومن الممكن أن يكون أشباه البشر والقرديات قد انفصل أحدهما عن الآخر منذ ٣٠ مليون سنة أو أكثر . (انظر شكل ٥) وقد يتساءل البعض عن السبب في أننا لم نكتشف سوى عدد قليل من تلـــك الآدميات المبكرة . وقد يكون السبب هو أنه لم يكن هناك سوى قليل من تلك الكائنات . ولكن بماذا نعلل قلتهم ؟ ربما لأنهم أقوام درجة كثافة السكان عندهم منخفضة جداً ، أوربما لأنهـم كانوا يشتغلون حينذاك بالقنص .

وبالطبع فان هذا مجرد تخمين لا يقوم على أساس ، ومع ذلك فانني أعتقد أننا سوف نعرف أن الخصائص السلوكية والتشريحيـــة الآدميـــة التى تميزنا لها اصول موغلة في القدم .

ولقد حاولت في هذا المقال أن أعطي باختصار شديد قليلاً مما عرف عن التطور البشرى . ولقد اقتبست في البداية بعض العبارات من سيدة لم تستطع ان تتحمل مجرد التفكير في ان أسلافها لهم اصول حيوانية . ولذا فسوف انهى المقال ببعض عبارات اقتبسها من كلمات داروين البليغة رداً عليها :

« قد يكون للانسان عذره في أن يشعر بشيء من الكبرياء لأنه ارتقى الى ذروة السلم العضوى ولو ان ذلك الارتقاء لم يكن نتيجة لجهده الخاص . واذا كان الانسان قد ارتقى الى مكانه الـذى يحتله الآن ولم يوجد في الأصل ومنذ البداية في هذا المكان فان ذلك خليق بان يعطيه بعض الأمل في مصير افضل في المستقبل البعيد .. (ومع ذلك) .. ورغم كل هذه القوى المثيرة فلا يزال الانسان يحمل في هيكله المادى وصمة لا يمكن محوها تشير الى اصله الوضيع » .

وانا مثل داروين افضل أن أعتبر البشر قردة ارتفعت وارتقت ، أكثر منهم ملائكة هابطين .



خصائص التفكير العلمي
بين تراث العرب وتراث الغربيين

« من الضلال ان يقال ان « اقليدس » هو أبو علم الهندسة ، أو أن « ابقراط » هو أبو علم الطب ... فان تاريخ العلم لا يعرف من الآباء الذين لم يولدوا الا أبانا الذى فى السموات ! »

چورج سارتون

توفيق الطويل *

تمهيد :

نود ونحن فى مستهل هذا البحث أن ننبه الى أن الموازنة بين تراث العرب وتراث الغربيين ، لا تستقيم بغير أن نكون على بينة من أن التراث العربي المقصود ، هو الذى

كان فى المشرق والمغرب العربيين (١) فى عصر الاسلام الذهبى ــ الذى امتد من منتصف القرن الثامن حتى القرن الثالث عشر لميلاد المسيح ، أى فى الفترة التي حمل فيها العرب وحدهم مشعل النور والحضارة فى العالم كله، فى هذه الفترة لم يكن العلم الطبيعي قد

(*) الدكتور توفيق الطويل استاذ الفلسفة بجامعةالكويت ــ كان استاذ ورئيس قسم الدراسات الفلسفية والنفسية بجامعة القاهرة ووكيل كلية الآداب بها ــ لهمؤلفات منها : اسس الفلسفة ــ الفلسفة الخلقية ــ نشأتها وتطورها ــ العرب والعلم فى عصر الاسلام الذهبى ، قصة النزاع بين الدين والفلسفة ، وغير ذلك من كتب وبحوث .

(١) يطلق المشرق العربي على العراق وسوريا ومصر ،ويراد بالمغرب العربى اسبانيا او بلاد الاندلس (وهى ما دان لحكم العرب من شبه جزيرة ايبريا) .

استكمل استقلاله عن فروع المعرفة التى استغرقت اهتمام المشتغلين بالعلم من العرب، ولهذا انصبّ حديثنا عن تراثهم على المعرفة العلمية بأوسع معانيها .

أما تراث الغربيين فى هذا الصدد فيراد به ما كان منه فى اوروبا خاصة ابان العصور الحديثة التي بدأت بالقرن السابع عشر لميلاد المسيح ، وهو القرن الذى وضعت فى مطلعه اصول المنهج التجريبي الذى استقل على أساسه العلم الطبيعي عن الدراسة الفلسفية .

وغنيٌ عن القول أننا فى هذه الموازنة لا نسقط من حسابنا تماماً ذلك الفارق الزمني – وهو جد كبير – ولا نغفل عن أن الموازنة تَنِدُّ عن المعقول اذا ادخلنا فى حسابنا عشرات السنين الأخيرة التي وثب فيها الغربيون الى عصر الفضاء ، بفضل ما أحرزوه من تقدم علمي تكنولوجي تجاوز حدود التصور سرعة وضخامة .

ماذا يراد بالتفكير العلمي :

ينسب التفكير العلمي الى المشتغلين بالعلم الطبيعي ، ويراد اليوم بالعلم الطبيعي كل دراسة تصطنع منهج الملاحظة الحسية – والتجربة العلمية ان كانت ممكنة – وتتناول الظواهر الجزئية فى عالم الحس . وتستهدف وضع قوانين لتفسيرها ، بالكشف عن العلاقات التي تربط بينها وبين غيرها من الظواهر ، وصياغة هذه القوانين فى رموز رياضية ، وذلك للسيطرة على الطبيعة والافادة من مواردها وتسخير ظواهرها لخدمة الانسان فى حياته الدنيا .

وقد كان الأقدمون يهتمون بالبحث عن طبائع الأشياء وحقائق الموجودات التي تتمثل فى خصائصها الذاتية الجوهرية المشتركة بين أفرادها ، ويستهدفون ببحوثهم العلمية الكشف عن العلاقات العلية (السببية) التي تقوم بين الظواهر بعضها والبعض ، ولكن المحدثين من العلماء قد تخلوا عن دراسة الخصائص السالفة الذكر لأنها لا تخضع للقياس والتكميم ، وانصرفوا فى الآونة الأخيرة من عصورنا الحديثة عن البحث عن العلاقات العلية لأنها غامضة تتسم بالطابع الكيفي دون التقدير الكمي ، وأحلوا القانون مكان العلية وحرصوا على التعبير عنه برموز رياضية – وسنعود الى بيان هذا بعد .

وحسبنا الآن أن نقول ان العلم متى تيسر له الكشف عن العلاقات التي تقوم بين الظواهر بعضها والبعض ، أمكنه أن يتنبأ مقدماً بوقوع الظواهر أو اختفائها ، فاذا عرف الحرارة أو الضوء الكهربائي على النحو السالف الذكر، تسنى له أن يولده متى أراد ، وأن يمنع وجوده متى شاء ، وأثر هذا فى المصانع خاصة وحياة الانسان عامة ، أمر لا يخفى على أحد .

وهذا المنهج الذى يكشف عن العلاقات الحقيقية بين الظواهر بعضها والبعض الآخر ، يمنع من التسليم بالخرافات والأوهام والخوارق والأساطير والقوى الخفية الغيبية، لان مردّ جميعها الى الاعتقاد بوجود علاقات وهمية أو عرضية بين الظواهر بعضها والبعض الآخر ، وكثيراً ما تكون بعض هذه الظواهر أو كلها من الغيبيات التي لا يمكن التثبت من حقيقتها بالرجوع الى الواقع المحس ، وهو فى العلم الطبيعي مقياس الصواب والخطأ ، ومعيار الحق والباطل .

والتفكير العلمي يبدأ بدراسة الجزئي المحسوس ويرمى الى اصدار حكم عام – قانون – يفسر الظاهرة المشاهدة ومثيلاتها ، والأحداث تبدو أمام العالم ضرورية محتومة وليست ممكنة محتملة لأنها تحدث حتماً عند توافر الظروف التي تكفي لوجودها ، وعندئذ يمتنع القول بأن وجودها محض اتفاق ومصادفة ، وفى كل الحالات لا تكون تلك الظواهر غيبية خفية ، وبهذا يبطل اعتقاد العامة بأن ظواهر الطبيعة من فعل الأرواح الشريرة أو ما يدخل فى معناها من قوى

غيبية وعلل وهمية لا سبيل الى التحقق منها باستفتاء الواقع عن طريق الخبرة الحسية .

وقد ظن السذج من الناس أن التفكير العلمي بهذا الوضع يتنافى مع الايمان الديني ، حقيقة ان مناهج البحث التجريبي العلمي تفرض على العالم أن يستبعد من نطاق بحثه ما وراء العالم المحسوس ، لأن هذا لا يعالج بمناهجه التجريبية الاستقرائية ، ولكن هذه المناهج لا توجب على العالم — كانسان — أن يعيش فارغ القلب كافراً بدينه ، ومن أجل هذا كان الكثيرون من أعلام البحث التجريبي العلمي اذا فرغوا من دراساتهم العلمية ، باشروا حياتهم الدينية كما يباشرها سائر الناس ، ولم يمنع اشتغالهم بالعلم التجريبي من أن يؤمنوا بعالم الغيب وخالق الكون وكل متطلبات الدين الصحيح ، هكذا كان أئمة العلم التجريبي في الاسلام ، وهكذا كان في الغرب **روبرت بويل** + ١٦٩١ R. Boyle **وجاليليو** + ١٦٤٢ Galileo **ونيوتن** + ١٧٢٧ I. Newton وغيرهم من أئمة العلم الطبيعي .

خصائص التفكير العلمي

للتفكير العلمي السالف الذكر خصائص لا يستقيم بدونها ، ونود أن نعرض أهمها كما تعرف في تراث الغربيين في عصورهم الحديثة ، ثم نعقب على كل منها بمحاولة التعرف اليها في التراث العربي العلمي بأوسع معانيه ابان عصوره الوسطى ، عسى أن نتبين من هذه الموازنة — مع اختلاف العصرين — كيف قدر للعرب أن يسبقوا المحدثين من الغربيين الى كشف هذه الخصائص أو تمهيد الطريق الى استكمال كشفها بعد مئات السنين ، ويعنينا من هذه الخصائص :

(١) البدء بتطهير العقل من معلوماته السابقة :

على العالم منذ البداية أن يقف من موضوع بحثه موقف الجاهل أو من يتجاهل كل ما يعرفه عنه ، وذلك حتى لا يتأثر أثناء بحثه بمعلومات سابقة يحتمل أن تكون خاطئة فتقوده الى الضلال من حيث لا يدرى ، والعالم كالفيلسوف من حيث ان كليهما مطالب بأن يطهر عقله منذ بداية البحث من كل ما يحويه من معلومات حول موضوعه ، وقد حرص على التنبيه الى هذا واضعو مناهج البحث العلمي من الغربيين منذ مطلع العصور الحديثة ، فمن ذلك أن **فرنسيس بيكون** + ١٦٢٦ F. Bacon واضع اصول المنهج العلمي قد مهد لمنهجه التجريبي — في كتابه « **الأداة الجديدة** » Novum Organum بجانب سلبي أوصى فيه الباحث بتطهير عقله — قبل أن يبدأ بحثه — من كل ما يقوده الى الخطأ ، ويعوق قدرته على التوصل الى الحقائق ، فحذره من الأخطاء التي تنشأ عن تسليمه بأفكار سابقيه من مشاهير المفكرين والفلاسفة ، أو تنجم عن **غموض اللغة أداة للتفاهم والتعبير عن الأفكار** ، بل زاد فنبهه الى الأخطاء التي تغرى بها طبيعته البشرية — كميله الى التسرع في اصدار الأحكام ، والانسياق مع أهوائه ومصالحه — أو التي تقوده اليها ميوله الفردية من سماحة أو تعصب ، وتفاؤل أو تشاؤم .. فاذا اتقى الباحث هذه الأخطاء ، وطهر نفسه من مغرياتها ، تجنب مفاتن الضلالة منذ البداية ، وكان في حل من أن يبدأ دراسة موضوعه وكأنه لا يعرف عنه شيئاً

والى مثل هذا ذهب **ديكارت** + ١٦٥٠ Descartes في كتابيه : « التأملات في الفلسفة الاولى » Mèditations Mètaphiseques — تأمل أول — و « مبادىء الفلسفة » Les Principes de la Philosophie فكان يوجب على الباحث — ولم يكن العلم الطبيعي قد انفصل عن الفلسفة بعد — أن يطهر عقله في بداية البحث من معلوماته السابقة عن طريق الشك المنهجي سبيلاً الى التفكير الذى يزاوله صاحبه بارادته ، امعاناً في النزاهة ، ورغبة في توقي التأثر بأفكار سابقة ، وأملاً في التوصل الى المعرفة الصحيحة ، فهو منهج

بفرضه صاحبه بارادته رغبةً منه فى امتحان معلوماته وتطهير عقله من كل ما يحتمل أن يحويه من ضلالات ، وبذلك يبدأ موضوعه وكأنه لا يعرف عنه شيئاً .

وزاد ديكارت فى كتابه « مقال عن المنهج » Discours de la méthode فأوجب على الباحث فى القاعدة الاولى من منهجه أن يتحرر من كل سلطة الا سلطة عقله ، فيرفض كل ما علق بذهنه من أفكار سابقة ، ويتريث فلا يُدخل فى أحكامه الا ما كان يبدو أمام عقله فى وضوح وتميز يرتفع معهما كل شك .

ولا ينفي هذا كله أن الباحث لا يستطيع ان يبدأ بحثه دون أن تكون لديه خطة للبحث ، يقول **كلود برنار** + ١٨٧٨ Claude Bernard فى كتابه « مدخل لدراسة الطب التجريبي » ان التجربة يسبقها تدبير لظروفها ولايجادها ، لأن تصميم التجربة ليس الا توجيه سؤال يُراد الاجابة عليه ، ولا يكون السؤال الا بعد وجود فكرة تتطلب الجواب ، لكن الذى يعنينا هنا هو أن نتائج التجربة يتحتم الا تسبقها فكرة يحتفظ بها الباحث فى ذهنه منذ البداية ، والا اتلف بحثه وشوّه منهج دراسته ، وعلى الباحث ان يتخلى عن الفكرة التي جعلها أداةً لاستجواب الطبيعة متى أثبتت التجربة بطلانها .

بدء البحث بالجهل أو التجاهل فى تراث العرب :

سبق العرب الى ما فطن اليه الغربيون بعد مئات السنين ، وأوجبوا على الباحث منذ بداية بحثه أن يُطهر عقله من كل ما يحويه من أفكار حول موضوعه ، خشية أن تتلف بحثه وتوجهه الى غير ما يقتضيه منهجه ، وتوسلوا الى هذا بالشك ، وقد عرفوا ما كان منه حقيقياً مذهبياً فنبذوه (٢) ، وما كان منه منهجياً ارادياً فدعوا اليه وتمسكوا به طريقاً الى كشف الحقائق ، يقول **ابراهيم النظام** (ت ٢٢١ هـ/٨٤٠ م) : « لم يكن يقين قط حتى صار فيه شك ، ولم يتنقل أحد من اعتقاد الى اعتقاد حتى يكون بينهما حال شك » وبهذا تنتفي السلطة فى كل صورها مصدراً للحقيقة ، لأن الحقائق لا تمليها سلطة علمية ــ كمشاهير المفكرين ــ ولا دينية ــ كما كان حال الكنيسة فى العصور الوسطى ــ ولا اجتماعية ــ تتمثل فى العرف الاجتماعي وتقاليده ــ ولا سياسية ــ يفرضها حاكم مستبد ــ لأن كل يقين فى المعرفة مسبوق بشك يستهدف التمحيص ويمهد لليقين .

ويقول **الجاحظ** (ت ٢٥٥ هـ/٨٦٩ م : « تعلم الشك فى المشكوك فيه تعلماً ، فلو لم يكن ذلك الا تعرف التوقف ثم التثبت ، لقد كان ذلك بما يُحتاج اليه ، والعوام أقل شكوكاً من الخواص لأنهم لا يتوقفون عن التصديق ولا يرتابون بأنفسهم ، فليس عندهم الا الاقدام على التصديق المجرد أو على التكذيب المجرد » وهكذا فرق الجاحظ بين الخواص والعوام ، فالخواص يتوقفون عن تصديق ما يقال شاكين فيه حتى يتسنى لهم أن يعرفوا الصواب وأن يوقنوا به ، أما العامة فيقبلون على التصديق أو التكذيب من غير توقف أو شك يتيح لهم التمحيص والنقد والتحليل .

---

(٢) يبدو من قول الطوسي وابن حزم فى الجزء الاول من فصله : ان للشك ثلاثة مذاهب ، أولها مذهب العندية « الذين يرون ان كل شيء هو بالنسبة الى من عنده علم ذلك الشيء ، ان حقا فحق ، وان باطلا فباطل » ، وهذا هو « مذهب بروتا غوراس » السوفسطائى الذى عد الانسان معيار الاشياء جميعا ، وثانيها مذهب العنادية الذين يرون ان ادراك حقيقة اى شيء ــ على افتراض وجوده ــ فوق مقدور البشر ، وان كل ما ندركه من الاشياء ظواهرها المتغيرة من آن الى آن ــ وهذا هو رأى « جورجياس » ، وثالثها الشك الحقيقي المذهبي عند « بيرون » الذى رأى أن الانسان يعرف ظواهر الاشياء ويجهل حقائقها ومن ثم اوجب عليه التوقف عن اصدار الاحكام التماساً لطمانينة النفس ــ وهذا كفيل بهدم العلم والفلسفة ، وهذا الشك الحقيقي هو الذى عرفه « التهانوى » فى كشاف اصطلاحات العلوم والفنون بأنه تجويز امرين لا مزية لاحدهما على الآخر ، وهو ضرب من الجهل وأخص منه ، فكل شك جهل ولا عكس ...

وقد كان **أبو هاشم البصرى** (ت ٣٢١ هـ/ ٩٢٣ م) يـرى أن الشك ضرورى لكل معرفة ، فجاهر بأن أول واجب يلزم المكلف هو الشك ، لأن النظر اذا لم يسبقه شك كان تحصيل حاصل .

هذه أقوال تخيرناها من مأثور ما قاله المعتزلة الذين يمثلون الحركة العقلية فى الاسلام ، ولكن هذا لم يكن حال المعتزلة وحدهم ، فان **الغزالي** (ت ٥٠٥ هـ/١١١١م) وهو الصوفى الأشعرى الذى خاصم المعتزلة وحارب الفلاسفة ، قد زاول الشك قبل التيقن ، قال فى « المنقذ من الضلال » : « لو لم يكن فى هذه الألفاظ الا ما يشكك فى اعتقادك الموروث ، لكفى بذلك نفعاً ، فان من لم يشك لم ينظر ، ومن لم ينظر لم يبصر ، ومن لم يبصر بقى فى العمى والحيرة » .

بل ان الشك المنهجي الارادى الذى يُعزى الى « ديكارت » ، قد فطن اليه « الغزالي » قبله بخمسة قرون ونيف ، بدأ « ديكارت » بالشك فى الحواس أداة للمعرفة اليقينية ، وكذلك فعل الغزالي ، فقال فى « المنقذ من الضلال » : « ... وتنظر الى الكوكب فتراه صغيراً فى مقدار دينار ، ثم الأدلة الهندسية تدل على أنه أكبر من الأرض فى المقدار ... أما تراك تعتقد فى النوم أموراً وتتخيل أحوالاً وتعتقد لها ثباتاً واستقراراً ولا تشك فى تلك الحالة فيها ، ثم تستيقظ فتعلم أنه لم يكن لجميع متخيلاتك ومعتقداتك أصل وطائل .. ؟ » وشك ديكارت ــ شكاً مفتعلاً ــ فى العقل اداة للمعرفة ، وكذلك فعل الغزالي ، فالقوانين العقلية التي لا يرقى اليها الشك ــ كمبدأ عدم التناقض وهو القول بأن الشيء لا يمكن أن يكون والا يكون فى آن واحد ــ غير مستحيل أن يحدث ، اذ أن الكائن يمكن ان ينمو نمواً يغير حالته تغيراً متصلاً ، فهو فى كل آن كائن وغير كائن ... واذا كان « ديكارت » قد انتهى من شكه الى يقين الفكر ، فرد للعقل سلطانه ، وكان الشك عنده خطوة موصلة الى اليقين ، فان الغزالي قد انتهى من شكه الى يقين الحدس أو الكشف أو العيان الذى يقابل البرهان العقلي ، فكان شكه بدوره أداة موصلة الى اليقين ، وان اختلف اليقين فى الحالين .

وقد نبه **الحسن بن الهيثم** « فى مقدمة **الشكوك على بطلميوس** » (الى ان حسن الظن بالعلماء السابقين مغروس فى طبائع البشر ، وانه كثيراً ما يقود الباحث الى الضلال ، ويعوق قدرته على كشف مغالطاتهم ، وانطلاقه الى معرفة الجديد من الحقائق ، وما عصم الله العلماء من الزلل ، ولا حمى علمهم من التقصير والخلل ، ولو كان ذلك كذلك ، لما اختلف العلماء فى شيء من العلوم ، ولا تفرقت آراؤهم فى شيء من حقائق الامور) ... فطالب الحق عند « ابن الهيثم » ليس من يستقى حقائقه من المتقدمين ، ويسترسل مع طبعه فى حسن الظن بتراثهم ، بل عليه أن يشك فى اعجابه بهم ، ويتوقف عن الأخذ عنهم ، مستنداً الى الحجة والبرهان ، وليس معتمداً على انسان تتسم طبيعته بالخلل والنقصان ، وعليه أن يخاصم من يقرأ لهم ، ويمعن النظر فيما قالوه ، حتى تتكشف له أخطاؤهم ، ويتوصل الى حقائق الامور .

ومن دلالات هذا عند « ابن الهيثم » أنه يقول عن « بطلميوس » انه « الرجل المشهور بالفضيلة ، المتفنن فى المعانى الرياضية ، المشار اليه فى العلوم الحقيقية » وانه وجد فى كتبه « علوماً كثيرة ومعانى غزيرة ، كثيرة الفوائد عظيمة المنافع » ومع ذلك فان « ابن الهيثم » حين وقف منها موقف من يخاصم صاحبها مع انصافه وانصاف الحق منه ، وجد فيها مواضع مشبهة ، والفاظاً بشعة ، ومعانى متناقضة » ... ويمضى قائلاً « فرأينا فى الامساك عنها هضماً للحق ، وتعدياً عليه ، وظلماً لمن ينظر بعدنا فى كتبه فى سترنا ذلك عنه ، ووجدنا أولى الامور ذكر هذه المواضع ، واظهارها لمن يجتهد من بعد ذلك فى سد خللها ، وتصحيح معانيها ، بكل

وجه يمكن أن يؤدى الى حقائقها » وهـذا النص أوضح من أن يحتمل التعليق .

ومثل هذا فى التراث العربى كثير ، وسيان بعد هذا أن يكون أصحابه علماء أو فلاسفة ، صوفية أو متكلمين ، فان فروع المعرفة العلمية فى عصرهم لم تكن قد استقل بعضها عن بعض ، وقد وضح مما أسلفنا أنهم أكدوا ضرورة الشك الارادى الذى يعوق التسرع فى التصديق ، ويغرى بتمحيص الحقائق ونقد المصادر ، ويمهد للتثبت من صحة الأفكار ، وقد زاولوا بالفعل هذا الشك فى دراساتهم العلمية ، فلم يتعجلوا التسليم بما يقوله مشاهير المفكرين بدافع الاعجاب بهم والافراط فى تقديرهم ، وأخذوا يعيدون النظر فيما يتلقونه عنهم ، ويمحصون أفكارهم ليقفوا على مدى صوابها أو مبلغ خطئها ، ويعملون على اكمال نقصها ، أو ابدالها بغيرها من أفكار تثبت التجربة أو يشهد العقل بصوابها ، وفى حديثنا القادم عن التجربة مصدراً وحيداً للحقائق عند العرب ما يشهد بحرصهم على تمحيص الأفكار التى يتلقونها ، ونقد المصادر التى يأخذون عنها ، وفى هذا استكمال لموقفهم من واجب الباحث فى بداية بحثه .

(٢) الملاحظة الحسية كمصدر وحيد للحقائق عند الغربيين :

يقتضينا الحديث عن هذا الموضوع أن نتحدث عن الخبرة الحسية مصدراً وحيداً للحقائق العلمية ، مع التسليم بشهادة الغير Testimony مكملة لتلك الخبرة ، وتعاون العلماء على البحث العلمي فى صورة فرق Teams :

يتخذ الفيلسوف العقل مصدراً للحقائق ، ومعياراً للتثبت من صوابها ، ويجعل الصوفي الحدس ـ أو العيان Intution الذى يقابل البرهان العقلي ـ أصلاً للمعرفة اليقينية ومعياراً لصحتها ، أما العالم فانه لا يستمد حقائقه الا من الملاحظة الحسية ـ والتجربة العلمية ان كانت ميسرة ـ ولا يمتحن صواب معرفته الا بالرجوع الى الواقع واستفتاء الخبرة الحسية .

ويُراد بالملاحظة توجيه الذهن والحواس الى ظاهرة حسية ابتغاء الكشف عن خصائصها ، توصلاً الى كسب معرفة جديدة ، أما التجربة فهي ملاحظة مستثارة ، لا يقنع فيها الباحث بمعرفة الظاهرة وهى تحدث من تلقاء نفسها ، ومن غير أن يحدث فيها تغييراً ، بل انه فى حال التجربة يتدخل فى سير الظاهرة حتى يلاحظها فى ظروف هيأها واعدها بارادته تحقيقاً لأغراضه ، فهو ينصت للطبيعة حين يقوم بالملاحظة ، ويستجوبها ويضطرها الى الكشف عن نفسها حين يقوم بالتجربة ـ كما يقول « كيفيه » Cuvier وبهذا فان التجربة لاتتيسر فى بعض العلوم الطبيعية ـ كالفلك وعلم طبقات الأرض .

ومع أن الملاحظة بنوعيها أهم أركان المنهج العلمي التقليدى ، الا أن مباشرتها لا تكفى لقيام العلم ، لأن قيامه يقتضى التوصل الى وضع القانون الذى يفسر الظاهرة (٣) .

وقد فطن العلماء الغربيون الى قصور الحواس عن ادراك بعض الظواهر ادراكاً مباشراً ، لفرط صغرها أو بعدها أو نحو ذلك مما يعوق ملاحظتها ، فعوضوا هذا القصور باختراع آلات وأجهزة من شأنها أن تمد فى قدرة الحواس على الادراك ـ كالمرقاب الذى يقرب البعيد Telescope والمجهار الذى يكبر الصغير الدقيق Microscope ـ وساعدت

(٣) يقول « برترند رسل » « ان العلم وان كان يبدأ بدراسة الوقائع الجزئية ، الا أن معرفتنا التجريبية بهذه الوقائع لا تكفى لقيام العلم لأن العلم لا يستقيم الا اذا كشفنا عن القونين العامة التى تكون هذه الوقائع الجزئية تطبيقا لها » Bertrand Russell, Scientific outlook, p. 58, 9.

هذه الاجهزة على أن تحول نتائج البحث الى كميات عددية تتميز بالدقة المتناهية ، وذلك اعتقاداً منهم بأن من أخص خصائص البحث العلمى تحويل الكيفيات الى كميات عددية ، والتعبير عن نتائج الدراسات العلمية — القوانين — برموز رياضية ، وسنعود الى الحديث عن هذا بعد .

وتكملة للملاحظة السالفة الذكر كانت شهادة الغير مصدراً للمعرفة العلمية عند الغربيين ، وذا فيما قد تفوت الباحث معرفته بمشاهداته وتجاربه ، فالمجلات العلمية تحمل نتائج البحوث العلمية متنقلة من بلد الى بلد ، وقد لايتسنى للعالم الذى يطلع عليها أن يتوصل الى هذه النتائج بنفسه ، ولا يتثبت من صوابها بخبراته ، وذلك الى جانب أن البحث العلمى كثيراً ما يقتضى نفقات باهظة لا يقوى عليها حتى الكثير من الدول المتقدمة ولكى نتصور هذا علينا أن نذكر ما اقتضته تجارب غزو الفضاء من نفقات باهظة تتجاوز حد المعقول .

وهذا بالاضافة الى أن العلماء كثيراً ما يقومون اليوم بالبحث العلمي فرقاً Teams — على طريقة فرق لاعبى الكرة — فتجند طوائفهم — فى الولايات المتحدة وغربى اوربا خاصة — لاجراء بحث لا يقوى على النهوض به عالم واحد ، وقد عرف **أرسطو** منذ القرن الرابع قبل الميلاد هذا النوع من التعاون العلمي ، فاستعان بطوائف من الباحثين عندما تصدى لدراسة الحيوان ، وقد أصبحت هذه ظاهرة مألوفة فى أيامنا الحاضرة ، فلا عجب أن نسمع بالتعاون القائم بين روسيا والولايات المتحدة — معما كان بينهما من عداء — فى أبحاث الفضاء ، أو ما نسمع عنه من تعاون بين فرنسا وانجلترا فى صنع الطائرات التى تفوق فى سرعتها سرعة الصوت ، أو بين مصر والهند فى انتاج نوع من الطائرات ، ومن دلالات هذا التعاون أن المخترعات لا يعرف اليوم أصحابها على نحو ما كان الحال قديماً ، حين كان يُعزى كل اختراع الى عالم بعينه .

الملاحظة فى تراث العرب :

هذا أهم ركن فى منهج البحث العلمي التقليدي ، لكن استخدام العرب للملاحظة فى بحوثهم يثير الشك عند كثير من الباحثين، ولهذا وجب أن نقف عنده ونتريث فى بيانه بشىء من التفصيل ، ولنمهد لذلك بكلمة عن موقفهم من منهج أرسطو الصورى :

قدر لمنهج القياس الارسطوطاليسى (٤) أن يسود التفكير العربى منذ أن نقل العرب أبحاث أرسطو المنطقية الى لغتهم فى مطلع العصر العباسي فى المشرق العربي ، لأنه يساعد أهل الجدل فى تدعيم حقائق الوحي الألهى ، ودفع الحملات التى يشنها على الاسلام أعداؤه .

ولكن أرسطو لم يكن وراءه عند العرب سلطة تحميه أو تحيطه بالقداسة كما كان حاله فى أوروبا بعد أن وفق بين فلسفته والعقيدة المسيحية **ألبير الكبير** + ١٢٨٠ Albertus Magnus والقديس **توما الأكويني** (٥) + ١٢٧٤ St. Thomas Acquinus

(٤) تستخدمه العلوم الصورية الاستنباطية — كالمنطق والرياضيات — وهو يبدأ بمقدمات عامة يستنبط منها العقل ما يلزم عنها بالضرورة من نتائج ، ومعيار صوابها اتساقها او عدم تناقضها مع المقدمات ، وليس تطابقها مع الواقع ، اما المنهج التجريبى او الاستقرائى — وهو الذى تستخدمه اليوم العلوم الطبيعية — فيقوم على ملاحظة الجزئيات المحسوسة للتوصل الى قوانين تفسيرها ، ومعيار الصواب فيه هو مطابقة النتائج للواقع .

(٥) ظلت الكنيسة تنفر من فلسفة ارسطو اعتقادا منها بانه طبيعى ملحد معارض للمسيحية حتى وفق « توما الاكوينى » فى التوفيق بين فلسفته وحقائق الوحى المسيحى ، فاتخذت الكنيسة مذهبه مذهبا لها ، ولا يزال الحال على هذا حتى اليوم ، فالكنيسة تضيق — حتى اليوم — بمن يعارضه وتعده مارقا !

فاتخــذت الكنيســـة الكاثـوليكيـــة فلسفته مـذهباً لها ! ولهذا تصدى بعض مفكرى العرب لمهاجمة هذا القياس فى حملة شنها المتطرفون من رجال الدين على التراث القديم الدخيل على العرب ، حاربوا المنطق اليونانى بدعـوى أن طـرق البرهـان الأرسطوطاليسية خطـر على سلامة العقيدة الدينية(٦) وبرغم أن الحملة التى شنها المتزمتون من رجال الدين على المنطق ومناهجه القياسية الصورية لم يقدر لها أن تسيطر على الفكـر العربي ، الا أن قيامها قد دفع بعض مفكرى العرب الى البحث عن مناهج اخرى يمكـن اصطناعها فى البحث العلمي ، وكان اليونـان يستنفـدون وسعهـم فى الاهتمـام بالعلـوم الصوريـة التى تستنـد الى النظر العقلـي المجرد ـ كالمنطق والرياضة ـ ويستخفـون بالتفكير العلمي التجريبى ومناهجه ، فأدى هذا الى تدهور العلوم الطبيعية عنـدهم ، وتقدم العلوم النظرية الاستنباطية على نحـو ما هو معروف . (٧) واتجه العرب فى عصورهم الوسطى الى المنهج التجريبى الذى يستنـد الى الملاحظة الحسية فى دراسـة الظـواهر الجزئية ابتغاء الكشف عن قوانينها .

ولبيان مكان الملاحظة الحسية مـن تراث العرب يقتضينا الأمر أن نبين : حرص العرب على الدعوة لها أو التبشير بها مصدراً وحيداً للحقائق ، وممارستهم لها بالفعل فى بحوثهم ، واستعانتهم بها فى تمحيص أقوال أسلافهـم والكشف عن أخطائهم ، ثم اهتمامهم باستخدام الآلات التى تعوضهم عن قصور الحواس :

شاعت الدعوة الى الملاحظة فى كتب العرب طريقاً الى كسب الحقائق ، والشواهد على هذه الظاهرة العامة فى تراثهم كثيرة ، نقتطف منها ما يلى :

كان « جابر بن حيان » ـ ت١٩٨هـ/٨١٣م ـ الذى قيل انه يحتل من علم الكيمياء مكـان أرسطو من علم المنطق (٨) يقول فى المقالة الاولى من كتاب الخواص الكبير « ويجب أن نعلم أنا نذكر فى هذه الكتب خواص ما رأيناه فقط ، دون ما سمعناه أو قيل لنا وقرأناه ، بعد أن امتحناه وجربناه ، فما صح عندنا ـ بالملاحظة الحسية ـ أوردناه ، وما بطل رفضناه ، وما استخرجناه نحن أيضاً وقايسناه على أقوال هؤلاء القوم » ومعنى هذا أن الملاحظة الحسية وحدها هي وسيلة كسب الحقائق ، ومصدر المعرفة الصحيحة ، وأن شهادة الغير مرفوضة ، مالم تؤيدها مشاهدات الباحث .

وقد عرض الحسن بن الهيثم (ت ٤٢٠هـ/ ١٠٢٩ م) فى مقدمة كتابه « المناظر » لمراحل

« ٦ » انظر الفصل الرابع من كتابنا « قصة النزاع بين الدين والفلسفة » .

(٧) لا يمنع هذا ان نقول ان ارسطو مع اهتمامه بالنظر العقلى المجرد حتى جاهر بان كمال المعرفة يكـون بمقدار بعدها عن الحياة العملية ، قد فطن الى الاستقراء واشار الى مباحثه فى مواضع متناثرة من كتاباته المنطقية ، واستخدم الملاحظة فى بعض أبحاثه ـ وخاصة أواخر أيامه .

(٨) لكن اكثر المستشرقين يستهجنون اليوم الرواية الخرافية التى تجعله كيميائيا عظيماً ، بـل يقولون انـه شخصية خرافية لم توجد فى التاريخ من قبل ، ومن هؤلاء مارسيلان برتيلو M. Berthelot مؤرخ الكيمياء القديمـة وايرنست دارمشتتر E. Darmstaedter ويوليوس رسكا Julius Ruska والدو مييلى Aldo Mieli مؤرخ العلوم الطبيعية عند العرب، وكان ابن نباته المصرى شارح الرسالة الزيدونية يقول : انه لا يعرف لجابر ترجمة صحيحة فى كتاب يعتمد عليه ، مما يدل على قول اكثر الناس انه اسم موضـوع ؛ ولكن كثيرين ايدوا وجوده كيميائيا عظيماً فى مقدمتهم المستشرق هولميار E. J. Holmyard ويرجح معه وجوده هنرى كوربان H. Corbin وتحقق پول كراوس P. Kraus فرد مجموع المؤلفات التى تنسب اليه الى عدة مؤلفين .

المنهج التجريبي فقال فى تأييد الملاحظة مصدراً للحقائق :

« ونبتدىء فى البحث باستقراء الموجودات ما يخص البصر فى حال الابصار ، وما هو مطرد لا يتغير ، وظاهر لا يشتبه من كيفية الاحساس ، ثم نترقى فى البحث والمقاييس على التدريج والتدريب مع انتقاء المقدمات ، والتحفظ من الغلط فى النتائج ... ونصل بالتدريج واللطف الى الغاية التي عندها يقع اليقين ، ونظهر مع النقد والتحفظ بالحقيقة التي يزول معها الخلاف ، ونحسم به مواد الشبهات ... » وهكذا يبدأ ابن الهيثم بملاحظة الظواهر الجزئية الحسية ، وتحديد صفاتها وخصائصها ، ثم يندرج فى بحثه مع التمحيص والحذر من الوقوع فى الخطأ حتى يبلغ اليقين .

وفى هذا التيار نفسه كان **« اخوان الصفا »** يقولون فى الرسالة الاولى عن العلوم الطبيعية : « ان حقائقها تحصل فى نفوس العقلاء باستقراء الامور المحسوسة شيئاً بعد شيء ، وتصفحها جزءاً بعد جزء ، وتأملها شخصاً بعد شخص ، فاذا وجدوا منها أشخاصاً كثيرة تشملها صفة واحدة ، حصلت فى نفوسهم بهذا الاعتبار أن كل ما كان من جنس ذلك الشخص ، ومن جنس ذلك الجزء ، هذا حكمه ، وان لم يكونوا يشاهدون جميع أفراد ذلك الجنس وأشخاص ذلك النوع ، مثال ذلك أن الصبي اذا ترعرع واستوى ، وأخذ يتأمل أشخاص الحيوانات واحداً بعد واحد ، فيجدها كلها تحس وتتحرك ، فيعلم أن كل ما كان من جنسها ، هذا حكمه ، وكذلك اذا تأمل كل جزء من أجزاء المادة — اى جزء كان — وجده رطباً سيالاً ، وكل جزء من النار فوجده حاراً محرقاً ، وكل جزء من الأحجار فوجده صلباً يابساً ، علم عند ذلك ان كل ما كان من جنس ذلك فهذا حكمه ، فبمثل هذا الاعتبار (الاستقراء) تحصيل المعلومات فى أوائل العقول بالحواس ... »

هكذا تكلم « اخوان الصفا » عن تجريد المعاني المشتركة عن طريق الاستقراء التجريبي ، فمنهجهم ملاحظة لطائفة من الظواهر الطبيعية لمعرفة خصائصها المشتركة بين أفرادها ، ثم تعميم الحكم على كل ما كان من جنسها وان لم تتناوله الملاحظة ، وهذا هو الاستقراء العلمي الذى يؤدى الى القوانين العلمية ، ومعيار الصواب فى هذا المنهج هو مطابقة النتائج للواقع .

والشواهد على ما نحن بصدده فى مختلف العلوم العربية ، ولا سيما الطب والفلك والجغرافيا ، أكثر مما يخامرنا بشأنها الظن . فلنقف عندها قليلاً :

استبد **« جالينوس »** + ٢٠١م Galenus باعجاب أطباء العرب وتقديرهم ، ومع هذا كشفوا فى ضوء خبراتهم الحسية الكثير من أخطائه ، فمن ذلك أن الطبيب موفق الدين عبد اللطيف البغدادى (ت ٦٢٩ هـ /١٢٣١م) قد وضع كتابه « الافادة والاعتبار فى الامور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر » واستند الى ملاحظاته الحسية فى رفض ما يقوله « جالينوس » الذى كان مثاراً لاعجاب الطبيب العربى ، وروى أنه شاهد تلاً من الهياكل البشرية وجثث الموتى خيل اليه أنها تجاوزت العشرين ألفاً ، بين ما قرب به العهد وما بعد ، يقول : « فشاهدنا من شكل العظام ومفاصلها وكيفية ايصالها وتناسبها وأوضاعها ما أخذنا علماً لا نستفيده من الكتب ، اما أنها سكتت عنها أو لا يعني لفظها بالدلالة عليه ، أو يكون ما شاهدناه مخالفاً لما قيل فيها ، **والحس أقوى دليلاً من السمع** ، فان جالينوس وان كان فى الدرجة العليا من التحرى والتحفظ فيما يباشره ويحكيه ، فان الحس أصدق منه ... » .

ويسوق المؤلف مثالاً أثبتت فيه مشاهداته كذب سابقيه من علماء التشريح ، وفى مقدمتهم جالينوس نفسه ، فيقول : « ... ان الكل قد أطبقوا (أجمعوا) على أنه (عظم الفك الأسفل) عظمان بمفصل وثيق عند الحنك ، وقولنا

الكل نعنى به هنا جالينوس وحده (وشراحه) فانه هو باشر التشريح بنفسه وجعله دأبه ونصب عينيه ، وصنف فيه عدة كتب معظمها موجود لدينا ، والباقي لم يخرج الى لسان العرب ، والذى ((**شاهدناه**)) من هذا العضو أنه عظم واحد ، ليس فيه مفصل ولا درز أصلا ، واعتبرناه (فحصناه) ما شاء الله من المرات فى أشخاص كثيرة تزيد على ألفي جمجمة بأصناف من الاعتبارات ، فلم نجده الا عظما واحدا من كل وجه ، ثم اننا استعنا بجماعة متفرقة اعتبروه (فحصوه) بحضرتنا فلم يزيدوا على ما شاهدناه منه وحكيناه ، وكذلك فى أشياء اخرى غير هذه ، ولئن مكننا المقادير بالمساعدة وضعنا مقالة فى ذلك نحكى بها ما شاهدناه وما علمناه من كتب جالينوس ، ثم انى اعتبرت العظم أيضاً بمقابر بوصير القديمة (فى مصر) فوجدته على ما حكيت ، ليس فيه مفصل ولا درز ، ومن شأن الدروز الخفية والمفاصل الوثيقة اذا تقادم عليها الزمان ان تظهر وتتفرق ، وهذا الفك الأسفل لا يوجد فى جميع أحواله الا قطعة واحدة)) .

من هذا النص نرى أن **البغدادى**

١ ـ قد رفض ((جالينوس)) مع شهرته ومكانته مصدراً للحقيقة ، وهذه ظاهرة لم تعرفها اوربا الا فى مطلع عصورها الحديثة ، حين تمرد رواد عصر النهضة الأوربية وما بعده على السلطة الدينية (الكنيسة) وسلطة مشاهير المفكرين (ويمثلها اذ ذاك أرسطو) مصدراً للحقائق ، وجاهر ((فرنسيس بيكون)) فى أوثان المسرح فى منهجه بالتحرر من سلطة السلف من المفكرين ، ورفض ((ديكارت)) فى اولى قواعد منهجه كل فكرة لا تبدو أمام عقل الباحث واضحة جلية متميزة .

٢ ـ أنه حرص على أن يستقى حقائقه من مشاهداته وحدها .

٣ ـ وتوخى أن يكرر خبرته الحسية ولا يتعجل فى اصدار حكم لا تبرره مقدماته ، وزاد فاستعان بغيره من العلماء فى مشاهدة ما شاهده بنفسه خشية أن يكون قد اخطأ .

وشبيه بهذا موقف ((**ابن نفيس**)) القرشي المصرى ت ٦٨٧ هـ /١٢٨٨ م وهو رئيس أطباء المارستان الناصرى فى مصر ، وأول من كشف الدورة الدموية الرئوية فى تاريخ الطب (٩) ، فقد تحرر من سيطرة جالينوس ((وابن سينا)) الذى كان يلقب بابقراط العرب مع فرط اعجابه بأولهما ، وباشر التشريح بنفسه ، برغم أنه كان يزعم أنه لم يباشره عملاً بالشريعة وبوازع من الرحمة ، وفى عباراته ما يشهد بما نقول ، كقوله ان الفاضل جالينوس قال كذا والتشريح يكذبه ! وجاهر ((ابن النفيس)) فى كتابه شرح تشريح القانون بأنه كشف فى أقوال جالينوس التي أكملها **ابن سينا** (ت ٤٢٨ هـ/١٠٣٧ م) فى كتابه (القانون) أخطاء ظنها من أغلاط النساخ ، وأن اخباره عنها لم يكن بعد تحقق المشاهدة ، ويقول انه اعتمد فى معرفته لوظائف الأعضاء على ما يقتضيه النظر المحقق والبحث العلمي الصحيح . وكان من الاعتزاز بخبرته الحسية مصدراً لحقائقه الى حد انه كان يسجل رايه

---

(٩) مات ابن النفيس عام ١٢٨٨ م ولم يترجم كتابه المذكور الى اللاتينية الا عام ١٥٤٧ وبعد ترجمته بست سنوات أصدر ((سرفيتوس)) الاسبانى (المقتول عام ١٥٥٣) M. Servitus كتابه : اعادة المسيحية ، ونقل فيه عن ((ابن النفيس)) دون اشارة اليه ، وقد أعدم بسبب كتابه حرقا ! وبعد ست سنوات اخرى فعل هذا نفسه ريالدو كولومبو الايطالى استاذ التشريح فى جامعة پادوا ، وبعد ثلاثة وستين عاما جمع وليم هارفى الانجليزى + ١٦٥٨ ما قاله سابقوه ونشره فى كتابه دراسة لحركة القلب والدم ، ونسب الكشف العلمى الى هؤلاء الثلاثة دون صاحبه الطبيب العربى ؛ واول من كشف هذه الحقيقة شاب مصرى فى رسالة دكتوراه كان يعدها بالمانيا هو ((محيى الدين التطاوى)) المتوفي عام ١٩٤٥ ـ (تتبع القصة العربية د. پول غليونجي فى كتابه عن ابن نفيس وفى بحث له بمجلة تراث الانسانية ـ العدد الاول من المجلد الاول يناير ١٩٦٣) .

ويعقب عليه قائلاً « **ولا علينا وافق ذلك رأى من تقدمنا أو خالفه** » !

وكان **ابن البيطار** (ت ٦٤٦ هـ/١٢٤٩ م) رئيس العشابين (أى نقيب الصيادلة) فى مصر يعرض فى مستهل كتابه (الجامع لمفردات الأدوية والأغذية) لبيان منهجـه فى البحث فيقول « انى توخيت صحة النقل فيما انقله عن الأقدمين واحرره عن المتأخرين ، فما صح عندي **بالمشاهدة والنظر** ، وثبت لدىّ **بالخُبْر لا بالخَبَر** ، ادخرته كنزاً سرياً ، وعـددت نفسي عن الاستغناء بغيرى فيه ــ سوى الله ــ غنياً ، **وما كان مخالفاً ... فى المشاهدة الحسية**فى المنفعة والماهية للصواب والتحقيق، أو أن ناقله أو قائله عدلا فيه عن سوء الطريق، نبذته ظهرياً ، وهجرته ملياً ، وقلت لناقله أو قائله : لقد جئت شيئاً فرياً ... ولم احاب فى ذلك قديماً لسبقه ، ولا محدثاً اعتمد غيري على صدقه » .

وكان أطباء العرب وهم يزاولون الطب فى مستشفياتهم يبدأون بتزويد أنفسهم بالاطلاع على خبرات أسلافهم من الأطباء من مختلف الأجناس ، ولكنهم لا يقنعون بقراءاتهـم ولا يعتمدون عليها ، بل يستندون الى خبراتهم وملاحظاتهم السريرية (الاكلينيكية) فان امام الطب العربى « **أبا بكر محمـد بن زكريـا الـرازى** » (١٠) (ت ٣٢١ هـ /٩٣٢ م) ــ جالينوس العرب فيما كان يسمى ــ قد أنشأ موسوعته الطبية « الحاوى » مستنداً الى ملاحظاته الدقيقة لمرضاه وهم علـى أسرة المستشفى وهو يتتبع سير أمراضهم ، ويرصد نتائج علاجه لهم ، ويسجل ذلك فى « الحاوى » بل كانت رسالته عن الجدرى والحصبة أول ما كتب فى هذا الباب ، وكانت بدورها مبنية على ملاحظات سريرية (اكلينيكية) وقـد ترجمت الى عدة لغات كالانجليزية والفرنسية والالمانية واللاتينية واليونانية . وكان ما ابتدعه من تدوين مشاهداته وتعليقه عليها عملاً لم يسبق اليه من قبل ، ومع أنه كان يرى أن الطب النظـرى قوام الطب التطبيقى ، اذ يقول : « من قرأ كتب ابقراط ولم يخدم ــ يزاول الطب التطبيقى ــ خير ممن خدم ولم يقرأ كتيب ابقراط » الا أنه كان حين يوازن بين القراءة فى الطب والخبرة بمزاولته يقول « فينبغي للمعنى بأمر الطب أن يجمـع بين رجلين : أحدهما فاضل فى الفن العلمي من الطب،والآخر كثير الدربة والتجربة ، ويصدر عن اجتماعهما فى أكثر الامور ، فان اختلفا **فليعرض ما اختلفا فيـه على كثير من أصحاب التجارب** ، فان **أجمعوا جميعاً على مخالفة** صاحب النظر قبل منهم ، فان الشكوك المغلطة **تقع على الأكثر فى الفن العلمي النظرى أكثـر منه فى التجربة** ، فان لم يتهيأ له الا أحـد الرجلين **فليختر المجرب** ، فانه اكثر نفعاً فى صناعة الطب من العارى عن الخدمة والتجربة البتة » .

ومن هذا نرى أن الرازى وان كان يؤثـر للطبيب أن يجمع بين العلم النظرى والخبرة العملية ، الا أنه آثر الالتجاء الى الخبرة فيما يشكل عليه أمره ، أو يتعارض فيه النظر مع الخبرة ، فكانت الخبرة الحسية محك الصواب والخطأ ، ومعيار الحق والباطل ، وهو مـا تواضع عليه المحدثون من المشتغلين بالعلم .

ومثل هذا يقال فى الطبيب « **علي بن عباس المجوسي** » (ت ٣٨٤ هـ/٩٩٤ م) فقد أنشأ كتابه الملكي (كامل الصناعة الطبية بجزأيه) وهو يستخف بالنقل عن سابقيه بغير تمحيص، ويتوخى متابعة مرضاه فى المستشفيات ، مما ادى به الى الكشف عن كثير مما اعتقده اخطاء وقع فيها أبو الطب القديم (ابقراط) +٣٧٧ق م Hippocrates وجـالينوس **وأريبـاسيوس**

---

(١٠) اعظم أطباء العصور الوسطى عند مؤرخي الطب من « ادورد براون » E. Browne ووليم اوسلر W. Osler وجاريسون Garrison وكامبل Campbell وغيرهم .

وبولس الأجنبطي وغيرهم من ائمة الطب اليوناني .

وكان **ابن رضوان** ـ نقيب أطباء مصر في عصره ـ يختبر في مريضه قدرة أعضاء جسمه بمدى تأديتها لوظائفها ، فحالة السمع تعرف بالقدرة على سماع الأصوات الخافتة أو البعيدة ، وحالة البصر تدرك بمدى القدرة على رؤية المرئيات القريبة والبعيدة ، وحالة القوة بمدى حمل الأثقال ... ويزيد فيقول « **وفيما يمكن ظهوره للحس لا تقنع فيه حتى تشاهده بالحس** » ـ فيما يروى عنه مؤرخ الطب العربي **ابن أبي اصيبعة** .

وفي علم النبات ـ وكان على اتصال بالطب ـ كان « **رشيد الدين الصوري** » (ت ٦٣٩هـ/١٢٤١ م) ـ صاحب كتاب الأدوية ـ يدرس النباتات في منابتها ، **بل يستطحب معه الى** لبنان وسوريا مصوراً يحمل أصباغاً مختلفة متنوعة ، فاذا شاهد النباتات في منابتها حققها واطلع المصور عليها لينقلها بألوانها ومقادير **ورقها واغصانها واصولها** ، ويصورها بنسبها كما تبدو في الواقع، بل كان يتتبع تطور النبات ويريه للمصور في حال نبته وطراوته ، ثم في حال اكتماله وظهور بزره ثم في حال افوله ويبسه ... ويصوره في كل حالاته كما يبدو في منابته من الأرض ، فيما يروى عنه مؤرخو علم النبات .

وهكذا جرى الطب والعلوم المتصلة به عند العرب على هذا المنهج التجريبي ، وبه وفقوا الى كشف كثير من الأمراض وطرق علاجها ، وحسبنا أن نشير الى أنهم أول من فطن الى نشأة الأوبئة عن طريق الهواء والمخالطة، وسموا الأمراض المعدية بالسارية ، ومن طريف المفارقات أن الطاعون قد اجتاح اوربا في منتصف القرن الرابع عشر فعده أطباؤها قضاء من الله لا يرد ، بينما يتحدث **ابن الخطيب الفرناطي** في رسالته « مقنعة السائل عن المرض الهائل » عن **العدوى** فيقول :

« فان قيل كيف نسلم بدعوى العدوى وقد ورد الشرع بنفي ذلك ؟ قلنا وقد ثبت وجود العدوى **بالتجربة والاستقراء والحس والمشاهدة والأخبار المتواترة** ، وهذه مواد البرهان ، وغير خفي عمن نظر في هذا الأمر أو أراد ادراكه هلاك من يباشر المريض بهذا المرض غالباً ، وسلامة من لا يباشره كذلك ، ووقوع المرض في الدار والمحلة لثوب أو آنية حتى أن القرط أتلف من علق باذنه **وأباد البيت بأسره** ، ووقوعه في المدينة في الدار الواحدة ثم اشتعاله منها في أفراد المباشرين ثم في جيرانهم وأقاربهم وزوارهم خاصة حتى يتسع الخرق ، وفي مدن السواحل المستصحبة حال السلامة الى أن يحل بها من في البحر من عدوى اخرى قد شاع عنها خبر الوباء ... وصح النقل بسلامة أهل العهود والرحالين من العرب بافريقية وغيرها لعدم انحصار الهواء وقلة تمكن الفساد منه » ... ومثل هذا في الطب كثير .

وهكذا كان العرب بهذه الروح التجريبية العلمية يمارسون الطب الباطني بمختلف فروعه (١١) ويباشرون التشريح ويزاولون الجراحة بآلات سنشير اليها بعد قليل ، وهداهم هذا الى تنظيم المهنة ، فأمر « **الخليفة المقتدر** » عام ٣١٩هـ/٩٣١ م الا يزاولها الا من اجتاز امتحاناً ومنح ترخيصاً ، وحدث هذا في الصيدلة في عصر المأمون والمعتصم ، وجعلوا على الصيادلة نقيباً سموه رئيس

(١١) يقول ابن قيم الجوزيه « الطبيب هو الذي يختص باسم الطبائعي ، وبمروده وهو الكحال ـ طبيب العيون ـ وبمبضعه وهو الجرائحي ـ اى الجراح ـ وبموسه وهو الخاتن ، وبريشته وهو الفاصد ، وبمحاجمه ومشرطه وهو الحجام ، وبخلعه ووصله ورباطه وهو المجبر ، وبمكواته وهو الكواء ، وبقربته وهو الحاقن ، وسواء كان طبه لحيوان بهيم ـ بيطري ـ أو انسان ، فاسم الطبيب يطلق لغة على هؤلاء جميعا » بل عرفوا التخصص في طب الاسنان وامراض النساء والتوليد والأطفال ... وحتى طب الأمراض النفسية والعقلية .

العشابين ، وأخضعوها لنظام الحسبة حتى يحولوا دون غِشّ الأدوية والاتجار بها على حساب المرضى ، وفى ظل هذا كانت لهم « تجاربهم » فى تحضير الأدوية على نحو ما سنعرف عند الحديث على التجربة فى تراث العرب .

وشبيه بما قلناه فى الطب يقال فى الفلك والجغرافيا ، واذا كان الفلك قد اختلط بالتنجيم — حتى فى اوروبا الى القرن التاسع عشر — فان الاسلام قد أبطله وأبان عن فساده ، وانعقد اجماع الفقهاء والمتكلمين والفلاسفة على انكاره ، فشجع هذا على قيام الفلك عند الكثيرين من علماء العرب علماً تجريبياً رياضياً يعتمد على الملاحظة الحسية ويصطنع آلات رصد لتعليل حركات الأجرام السماوية وتفسير الظواهر الفلكية .

وقد كان **بطلميوس** رَبّ الفلك القديم غير منازع ، وترجم العرب كتابه « النظام الرياضى للنجوم » Mathematiké Syntaxis وسموه المجسطى Al-Megistic — أى الأعظم — (١٢) وقد كانت له السيادة على التفكير الفلكى فى أوروبا حتى عصر كوبرنيكوس + ١٥٤٣ Copernicus **ومع أنه يقال اليوم ان بطلميوس** لم يمحص آثار أسلافه ، ولم يوفق الى الكشف عن أخطائهم بل استنسخ أكثر الأفكار مثاراً للشك فجاء كتابه مفتقراً الى الدقة والتمحيص ، فقد كان بالغ التأثير فى الغرب الى حد أنه جمد الدراسات الفلكية فى اوروبا وأوقف تقدمها حتى عصر النهضة الاوروبية الحديثة ، لكن علماء العرب قد تناولوه بالنقد والتمحيص فكشفوا فى ضوء دراساتهم التجريبية عن الكثير من أخطائه ، فقيل بحق انه كان عند العرب نقطة انطلاق فى تفكيرهم الفلكي — فيما لاحظ **ول ديورنت** W. Durant . ولم يكن ذلك بقريب على من اتخذوا المشاهدة الحسية باباً وحيداً للمعرفة ، « فالبيروني » الذى يسميه **المستشرقون ببطلميوس العرب يستهل** مقدمة كتابه « الآثار الباقية من القرون الخالية » بقوله « .. صدق قول القائل : **ليس الخبر كالعيان ،** لأن العيان هو ادراك عين الناظر عين المنظور اليه فى زمان وجوده ومكان حصوله » ويرى أن الاكتفاء بالنقل عن الآخرين — بالغة ما بلغت شهرتهم — جرأة تقتضي التبرير وتستلزم الاعتذار » ، فمن ذلك أنه يروى فى آخر كتاب الاسطرلاب الطريقة التي اتبعها غيره من العلماء لمعرفة محيط الأرض ثم يعقب قائلا : « ولم يقع لنا بهذا الانحطاط (الهبوط) وكميته فى المواضع العالية تجربة ، وجرأنا على ذكر ذلك الطريق ما حكاه **أبو العباس النيريزى** (ت ٣١٠ هـ/٩٢٢م) عن أرسطوطاليس أن ... **والى التجربة يُلتجأ فى مثل هذه الاشياء وعلى الامتحان فيها يُعَوَّل ، وما التوفيق الا من عند الله العزيز الحكيم** » .

ومن هذا قوله فى مقدمة « القانون المسعودى » : « ولم أسلك فيه مسلك من تقدمنى من أفاضل المجتهدين ... وانما فعلت ما هو واجب على كل انسان أن يعمله فى صناعته من تقبل اجتهاد من تقدم بالمنّة ، وتصحيح خلل ان عثر عليه بلا حشمة ، وخاصة فيما يمتنع ادراك صحيح الحقيقة فيه من مقادير الحركات وتخليد ما يلوح له فيها تذكرة لمن تأخر عنه بالزمان وأتى بعده ؛ وقرنت بكل عمل فى كل باب من علله ، وذكرت ما توليت من عمله ، ما يبعد به المتأمل عن تفكيرى فيه ويفتح له باب الاستصواب لما أصبت فيه ، أو الاصلاح لما زللت عنه

---

(١٢) ولد بطلميوس على شاطىء النيل وقضي أكثر حياته فى جامعة الاسكندرية القديمة وقام برصد الأجرام السماوية من عام ١٢٧ الى ١٥١ م وجاء كتابه دائرة معارف فلكية فى وصف السماء ومدارات النجوم وحركات الشمس والقمر والكواكب ... وقد رفض فيه نظرية معاصره أرسطارخوس Aristarqus فى دوران الأرض حول الشمس، وهى النظرية التى اعتمدها العلم الحديث .

أو سهوت فى حسابه » وهكذا أبان **البيرونى** فى هذا النص أنه لم يقلد أحداً من سابقيه ، وأنه صحح ما وقع فيه أسلافه من أخطاء ، ودعا قراءه الى مناقشة ما أورد من آراء وتصحيح ما يحتمل أن يكون قد أخطأ فيـــه .

ومن دلالات هذه الظاهرة أن **المأمون** قـــد طلب الى **أبناء موسى بن شاكر (محمد وأحمد وحسن)** أن يتحققوا من مقاس الكرة الأرضية، فسألوا عن الأراضي المنبسطة فى أى البـــلاد تكون، فقيل لهم فى صحراء سنجارا ، فذهبوا اليها ووقفوا فى موضع بها ، وأخذوا ارتفاع القطب الشمالي ـ أى عرض المكان ـ بمـــا تيسر لهم من آلات ذلك العهد ، وضربوا فى هذا الموضع وتداً ، وأوثقوا به حبلاً طويلا ، وساروا شمالاً وفعلوا به ما فعلوه فى ذلـــك الموضع ، ولم يزل ذلك دابهم حتى انتهوا الى موضع أخذوا فيه ارتفاع القطب المذكـــور ، فتبينوا أنه زاد على الارتفاع درجة واحدة ، فمسحوا ذلك القدر الذى قدروه من الأرض بالحبال فبلغ ٦٦/٢/٣ ميلاً ، فعرفوا أن كـــل درجة من درج الفلك يقابلها من سطح الأرض ذلك المقدار ، ثم عادوا الى الموضع الـــذى ضربوا فيه الوتد الأول وشدوا فيه حبلاً ، ومضوا جنوباً وساروا فى خط مستقيم وفعلوا ما فعلوه فى الشمال من نصب الأوتاد وشد الحبال حتى نفدت جنوباً وســاروا فى خط مستقيم وفعلوا ما فعلوه فى الشمال من نصب الأوتاد وشد الحبال حتى نفدت الحبال التي استخدموها فى الشمال ، ثم أخذوا الارتفاع فتبينوا أن القطب الجنوبي قد نقص عـــن ارتفاعـــه الأول درجة ، فصح حســـابهم وحققوا ما قصدوه من ذلك .. فلما أخبروا **المأمون** بما فعلوا طلب اليهم أن يعيدوا التجربة فى مـــوضـــع آخـــر ، وسيرهم الى أرض الكوفة ، ففعلوا بها ما فعلوا فى سنجـــار ، وانفق الحسابان .. وهكذا أكد قياس العرب أن محيط الأرض ٤١٫٢٤٨ كيلو .

ويعلق المستشرق الايطالي « **كارلو الفونسو نللينو** » + ١٩٣٨ Nallino فيقول : « وهو كما لا يخفى قريب من الحقيقة ... دالٌ على ما كان للعرب من الباع الطويل فى الأرصاد وأعمال المساحة ... وقياس العـــرب أول قياس حقيقي اجرى مباشرة مع كل ما اقتضته تلك المساحة من المدة الطويلة والصعوبـــة والمشقة واشتراك جماعة من الفلكيين والمساحين فى العمل ، فلا بد لنا من عداد ذلك القياس من أعمال العرب الفلكية المجيدة المأثورة » ـ هذه شهادة مستشرق يعد حجة فى تاريخ علم الفلك .

وبالاعتماد على الملاحظة الحسية صححوا الكثير من أخطاء القدماء ووفقوا الى كشـــوف علمية لها وزنها فى تاريخ علم الفلك ـ سنشير الى بعضها عند الحديث على ظاهرة « التكميم فى تراث العرب » .

وما قيل فى الطب والفلك يقال مـــــا يتشبه فى الجغرافيا (علم تقويم البلدان) فقد كتبوا فيه قبل أن يتصلوا بتراث غيرهـــم ، مدفوعين فى هذا بحاجتهم الى معرفة البلاد والطرق الموصلة اليها ، تيسيراً للتجـــارة وتمهيداً لفتوحاتهم الحربية وتمكيناً للحج الى بيت الله، أو طلباً للعلم أو غير ذلك من اغراض، وكانت الامبراطورية الاسلامية تجتمع علـــى وحدة دين ولغة وثقافة ، فنزع العرب الـــى دراستها عن طريق الرحلات والأسفار منـــذ القرن الرابع للهجرة (العـــاشر الميلادى) شجعهم على هذا شيوع اكرام الضيف مـــن ناحية وبساطة العيش عند أهل هذه العصور من ناحية اخرى ، مع اهتمام الاســـلام بالسفر حتى رفع عن المسافر بعض التزاماته الدينية ، وقد تميزت أكثر رحلاتهم بدقـــة الملاحظة وصدق الرواية والاعتماد على المشاهدة المقصودة .

وبدأت الجغرافيا العلميـــة فى عهـــــد المأمون الذى أنشأ بيت الحكمة الـــذى زوده بمكتبة ومرصد فلكي ، وحث الفلكيين عـــلى

القيام بأرصاد جديدة على النحو الـذى أشرنا اليه ، وطلب اليهم أن يرسموا خريطة كبيرة رآها **المسعودى** (ت٣٤٦ هـ/٩٥٧ م) وقال عنها « ... صور فيها العالم بأفلاكه ونجومه وبره وبحره وعامره وغامره ومساكن الأمم والمدن وغير ذلك ، وهي أحسن مما تقدمها من جغرافيا بطلميوس ومارينوس وغيرهما » وبدت التحسينات التي ادخلت عليها فى تحديد موقع الجزيرة العربية ومناطق دجلة والفرات والخليج العربي وغيرها .

وفى القرنين العاشر والحادى عشر بدا الأدب الجغرافى أكثر ثراء ، وهو يكشف ــ فيما يلاحظ الدوميلى ــ عن حب العرب للسفر والترحال وحرصهم على معرفة البلاد التى دخلت فى حوزة الاسلام أو كانت ضرورية لرحلاتهم التجارية ، وكان فى مقدمة الجغرافيين فى ذلك العصر المسعودى السالف الذكر صاحب مروج الذهب ، وهو يعتذر فى مقدمته عما يحتمل أن يكون قد وقع فيه من تقصير ، بسبب انشغاله « بتقاذف الأسفار وقطع القفار ، تارة على متن البحر وتارة على ظهر البر ، **مستعلماً بدائع العلم بالمشاهدة ، عارفاً خواص الأقاليم بالمعاينة** ، فقطع بهذا بلاد السند والصين واقتحم الشرق والغرب ، فتارة بأقصى خراسان ، وتارة بوسائط أرمينية وأذربيجان والران والبلقان ، وطوراً بالعراق وطوراً بالشام » وقد صادف الكتاب من المستشرقين اهتماماً ملحوظاً ، فوازنوا بينه وبين « بلينوس » عالم الطبيعيات فى العالم القديم .

ونزيد المسعودى فيقول : « ولكل اقليم عجائب يقتصر على علمها أهله ، وليس من لزم جهة وطنه وقنع بما نمى اليه من الأخبار عن اقليمه ، كمن قسم عمره على قطع الأقطار ووزع أيامه بين تفارق الأسفار ، واستخرج كل دقيق من معدنه ، وأثار كل نفيس من مكمنه » وهكذا ميز المسعودى بهذا بين من يتلقى العلم قراءة واستماعاً ، ومن يستقى حقائقه من المشاهدة والمعاينة ، ومثل هذا عند غيره من علماء العرب كثير ، فكان **« المقدسى »** (ت ٣٩٤ هـ/١٠٠١ م) يأبى أن يتعرض لوصف الأقاليم التي لم يرها ، وانتقد كتابات أبي يزيد البلخي لأنه فيما يقول : « لم يدوخ البلدان ولا وطىء الأعمال » وكذلك قال « لسان الدين الخطيب » صاحب « الاحاطة فى أخبار غرناطة » منتقداً القاضي البلوى الذى كان ينقل فى كتابه « تاج المفرق فى تحلية علماء المشرق » فيقول عنه : « حج وقيد رحلته فى سفر وصف فيه البلاد ومن لقيه بفصول جلب أكثرها من كلام الأصبهانى وصفوان وغيرهما » ومثل هذه الشواهد فى تراث العرب كثير ، وهي تستهجن النقل عن الآخرين بغير تمحيص ، وتوجب استقاء الحقائق رأساً عن المعاينة والمشاهدة .

وفى ظل هذه المعاينة زار **سليمان التاجر** ــ فى القرن التاسع ــ الشرق الأقصى ، ووصف أحدهم رحلته الى بلاد الصين قبل أن تعرف رحلات « ماركو پولو » بأكثر من أربعة قرون ، وكتب **« ابن خرداذبه »** (ت ٣٠٠ هـ/٩١٢م) يصف الهند وسيلان وجزر الهند الشرقية وبلاد الصين مستقياً حقائقه من مشاهداته ، ووضع **« ابن حوقل »** كتابه فى « المسالك والممالك » وضمنه دليلاً للطرق واشهر البلاد مهتماً بالطرق التجارية فى العالم العربي ، وزودنا المقدسي بمعلومات قيمة عن دول الاسلام فى المشرق والمغرب ، وكان كتابه : « أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم » أعظم ما كتب عن العالم الاسلامي قبل كتاب البيروني عن الهند . وكانت الكشوف الجغرافية التي تمت فى عصر النهضة الاوروبية تدين بالفضل للجغرافيين من العرب ، فما كشفوه من أرجاء الأرض فى رحلاتهم البرية وملاحتهم البحرية قد هدى رواد الكشف الجغرافى من الاوروبيين من أمثال **« ماركو پولو »** و **« هنرى الملاح »** و **« فاسكودى جاما »** **ومن اليهم** .

وفى ضوء هذا برعوا فى رسم الخرائط ، وكان من أوائلها ما تضمنه كتاب **« محمد بن**

موسى الخوارزمي » (٢٣٦ هـ/٨٥٠ م) عن صورة الأرض ، قال عنه « كارلو الفونسو نللينو » ان مثل هذا الكتاب لا تقوى على وضعه امة اوروبية فى فجر نهضتها العلمية ، وكان المقدسي السالف الذكر يتميز بقدرة خارقة فى رسم الخرائط ، ومن ذلك أنه رسم خريطة ملونة للبلاد التي زارها قائلاً : « ورسمنا حدودها وخططها وحررنا طرقها المعروفة بالحمرة ، وجعلنا رمالها الذهبية بالصفرة ، وبحارها المالحة بالخضرة وأنهارها المعروفة بالزرقة ، وجبالها المشهورة بالغبرة ليقرب الوصف الى الأفهام » .

وكان أعظم جغرافيين العرب « **الشريف الادريسي** » (ت ٤٥٧ هـ /١١٦٦ م) وقد تطايرت شهرته الى ملك النورمانديين « **روجار الثاني** » Roger II فاستدعاه الى بلاطه وأمر بأن تفرغ له كرة من الفضة عظيمة الجرم ضخمة الجسم فى وزن اربعمائة رطل ـ رومى ـ ورسم عليها « الادريسى » « الأقاليم السبعة ببلادها وأطوالها وأقطارها وسبلها وريفها وخلجانها وبحارها ومجاريها ونوابع أنهارها غامرها وعامرها ، وما بين كل بلد وغيرها من الطرقات المطروقة والأميال المحدودة والمسافات والمراسى المعروفة ولا يغادر وافيها شيئاً ... » وطلب اليه الملك أن يضع كتاباً فى وصفها ، فكان كتابه « نزهة المشتاق الى اختراق الآفاق » وقد أثارت الخريطة اعجاب المحدثين من الباحثين فتولاها بالثناء **البارون دى سلان** De Slane **وكاراديفو** Carra de Vaux و « **كونراد ميللر** » Konrad Miller وغيرهم (١٣) واستحق الادريسي بذلك أن يلقب « باسترابون العرب » .

ونقل العرب كتاب « بطلميوس » فى الجغرافيا كما فعلوا فى كتاب المجسطى ، وكان بطلميوس ينقل عن أسلافه فى غير تمحيص ، ومع ذلك كان بالغ التأثير فى خلفائه من الغربيين الى حد أنه جمد البحوث الجغرافية فى اوروبا وحال دون تقدمها زمناً طويلاً ، لكن العرب كانوا أول من نبه الى أخطائه فى ظل المعاينة التي كانت أساس بحوثهم الجغرافية . وكما دعا المأمون فلكييه الى القيام بأرصاد جديدة تأدت بهم الى تصحيح الكثير من الأزياج ، طلب الى جغرافييه أن يعيدوا النظر فيما تلقوه عنه من معارف جغرافية ، وكانت الحقائق التي توصلوا اليها تقارب ما نعرفه اليوم منها ، وبرغم أنهم لم يعرفوا مقياس الزمن (كرونومتر) وتقاويم القمر المضبوطة فلم تزد أخطاؤهم فى تحديد خطوط الطول والعرض ومواقع المدن وغيرها عن درجتين .

ووفق العرب فى ضوء منهج الملاحظة والمعاينة الى كشوف علمية توصل اليها الغربيون بعد مئات السنين ، فمن ذلك القول بكروية الأرض ودورانها حول الشمس ، فقد عرض أصحابه فى اوروبا ابان العصور الحديثة للاضطهاد والتعذيب المرير (انظر كتابنا : قصة النزاع بين الدين والفلسفة ط ٢ ص ١٦٢ و ٢٠١ وما بعدهما) بينما كان الجدل حولها فى العالم العربي ابان العصور الوسطى يقوم على مقارعة حجة بحجة ، فكان يقول بكروية الأرض كثيرون منهم « ابن خرداذبه » (ت ٣٠٠ هـ/٩١٢ م) وهو يقول فى « المسالك والممالك » : أن الأرض مدورة كتدوير الكرة موضوعة فى جوف الفلك كالمحة فى جوف البيضة » ، ويقول « **ابن رسته** » : « ان الله عز وجل وضع الفلك مستديراً كاستدارة الكرة والأرض مستديرة أيضاً كالكرة مصممة فى جوف الفلك » والى مثل هذا ذهب **أبو عبيدة مسلم البلنسى** (**ق** ١٠ م) **وأبو الفداء (عماد**

---

(١٣) نشر كونرادميلر المذكور طبعة كاملة للخرائط العربية صدرت فى شتوتجارت بالمانيا (الغربية) ١٩٢٦/١٩٣١ ـ واستخرج المجمع العلمى العراقى عام ١٩٥١ خريطة للادريسى طولها متران وعرضها متر ـ ونشر «ميلر» خريطة الادريسى منفصلة باللاتينية فى طبعة ملونة عام ١٩٣١ .

الدين أيــوب) ت ١٣٣١ م **والمســعودى والادريسى** (١٤) واتخذ فلكيو المأمون كروية الأرض أساساً لدراساتهم (ومنها قيــاس محيط الأرض كما عرفنا من قبل) .

واشتدت الكنيسة فى مقاومة القول بعمران الجانب المواجه لموطننا من الأرض Antipode حتى بعد أن أثبت ذلك ((**ماجلان**)) برحلتــه المشهــورة عــام ١٥١٩ م بينما روى ذلـك ((**ابن فضل العمرى** فى ((مسالك الابصار)) نقلاً عن فريد الدين أبي الثناء محمود بن أبي القاسم الأصبهاني)) اذ يقول : ((لا أمنع أن يكون ما انكشف عنه الماء من جهتنا منكشفاً فى الجهة الاخرى ، وان لم أمنع أن يكــون منكشفاً من تلك الجهة ، لا أمنع أن يكون به من الحيوان والنبات والمعادن مثل ما عندنا ، أو من أنواع وأجناس اخرى)) .

وكان «ابو الفداء» ــ السالف الذكر ــ أول من لاحظ أن الدوران حول الأرض يزيد أو ينقص يوماً فى كل اسبوع ، يقول فى مقدمة تقويم البلدان : ((لو كان السير على جميــع الأرض ممكناً ، ثم فرض تفرق ثلاثة أشخاص من موضع بعينه ، فسار أحدهم نحو المغرب ، والثانى نحو المشرق ، واقام الثالث حتى دار السائران دوراً من الأرض ، ورجع السائر فى الغرب اليه من جهة الشرق ، (ورجع)السائر فى الشرق من جهة الغرب ، نقص من الأيــام التى عدوها جميعا للمغــربى واحد ، وزاد للمشرقى واحد ، لأن الذى سار الى الغرب ولنفرض انه دار الأرض فى سبعة أيام ، سار موافقاً لمسير الشمس فيتأخر غروبها عنــه بقدر سبع الدور تقريبا ، وهو ما يسيره فى كل نهار ، ففى سبعة أيام حصل له دور كامــل ، وهو يوم بكماله ، والذى سار الى الشرق كان سيره مخالفاً لمسير الشمس ، فتغرب الشمس عنه قبل أن يصل الى سبع الدور . فيجتمع فى ذلك مقدار يوم ، فتزيد أيامه يوماً كامــلاً . فلو كان افتراقهما يوم الجمعة ، ثم حضرا الى المقيم (ثالثهم) يوم الجمعة الاخرى ، فــانه يكون بالنسبة الى المقيم يوم الجمعة ،وبالنسبة للمغربى الذى حضر من المشرق يوم الخميس، وبالنسبة للمشرقى الذى حضر من المغرب يوم السبت ، وكذلك الحال لو فرضت هــذه الصورة فى الشهور أو السنين)) .

ومثل هذه الشواهد من الكشوف العلمية كثير ، وكلها دالة على الدقة التى تأدى اليهــ منهجهم القائم على المشاهدة والمعاينة .

استخدام الآلات فى بحوث العرب :

وساعدهم على هذه الدقة أنهم فطنوا الى قصور الحواس عن الادراك المباشر أحياناً ، فعوضوا هذا القصور بآلات وأجهزة تمكن من ادراك ما صغر من الظواهر أو بعُد ، كان بعضها اختراعاً عربياً ، وبعضها أخذوه عن أسلافهم ولكنهم تناولوه فى الأغلب والأعــم بالتهذيب والتحسين ليؤدى وظيفته على وجه أكمل ، وكان فى بعض المراصد الفلكية صناع اشتهروا بصناعة الأجهزة العلمية الدقيقــة ، والمعروف أن ((ابن الهيثم)) منشىء علم الضوء غير منازع ، قد استعان بالكثير من الآلات فى دراساته لانتشار الضوء وانعكاساته وفعلــه فى المرايا الكرية وأثناء مروره فى العدســات الزجاجية ... استعان فى هذا وغيره مــن بحوثه بآلات كان يقوم بصنعها بنفسه ، أو يتولى وصفها للصانع ويوضح له طريقة تركيبها ووظيفة كل جزء من أجزائها ، وعندئذ يشرف بنفسه على صنعها تحقيقاً لأغراضه العلمية ، بل كاد يخترع العدسة المكبرة ، فاستعان به بعد نحو ثلاثة قرون «روجر بيكون» و «ويتلو»

---

(١٤) يقول الادريسى ((ومع أن الارض كرة هى غيرصادقة الاستدارة ، منها منخفض ومنها مرتفع ، ولهذا قيل فيما انكشف انه تضاريس ، والبحر محيط بنصف الأرض احاطة متصلة ـ دائر بها كالمنطقة ، لا يظهر منها الا نصفها، وهو ما دارت عليه الشمس فى قوس النهار ، مثل بيضة مغرقة فى ماء ، انكشف منها ما انكشف ، وانغمر ما انغمر)).

وغيرهما ممن اخترعوا المجهار (الميكروسكوب) والقراب (التلسكوب) ـ فيما لاحظ مؤرخ الحضارات « ول ديورنت » .

والمعتقد أن « الادريسي » قد استخدم البوصلة (وكانت ابرة على شكل سمكة) توصل اليها العرب فى القرن الحادى عشر (وقيل بل الثالث عشر) وحبسوا سر تركيبها عن منافسيهم فى التجارة البحرية ، وقد ساعدت البوصلة على نشأة الجغرافيا وخرائطها علماً عملياً يستند الى حقائق تستقى من المشاهدة والخبرة والقياس .

وفى علم الكيمياء حسبنا أن نشير الى منشئها الحقيقى **« محمد بن زكريا الرازى »** الذى حرر علم الكيمياء من الغموض والرمزية ، واصطنع فى دراسة وقائعه منهجا تجريبيا استقرائيا ، فيما يقول عنه **« هولميار »** E. J. Holmyard فى كتابه عن (بناة علم الكيمياء Makers of Chemistry وقد وضع « الرازى » كتابه « سر الأسرار » (١٥) وأشار فيه الى الآلات التى تستخدم لتحضير العقاقير، ما كان منها لتذويب الأجسام مثل الكور والمنفاخ والبوتقة بنوعيها الصغير والكبير والمغرفة (الملعقة) والماسك (الكلبتان) والمكسر والمبرد والراط (المسبكة) ... وما كان منها لتدبير العقاقير مثل القابلة (قارورة استقبال) والقدح والقنينة والقارورة والمرجل والقدر والتنور والموقد والكانون والأتون ونافخ نفسه (موقد ذو ثقوب) والمراسة والنسابة (الهاون ويده) والمقلاة والقمع والمنخل والمصفاة والقناديل (التى تشع الحرارة الهادئة) ... وغيرها كثير . وسبق « جابر بن حيان » ـ فى الكتابات المتحولة باسمه ـ الى جعل الميزان أساساً للتجريب ، ففطن الى التفرقة بين الكيفيات والكميات ، وبهذا حقق للدراسات الكيميائية خاصية من أهم خصائص العلم ، وهى تحويل الكيفيات الى كميات عددية تحقيقاً للدقة والضبط ـ وسنعود الى بيان هذا عند الحديث على التكميم عند العرب .

وفى الطب استخدم جراحو العرب مئات الآلات فى التشريح واجراء الجراحات ، فمن ذلك أن اكبر جراحى العصور الوسطى **« أبا القاسم الزهراوى »** (٤١٤هـ/١٠١٣م) صاحب « التصريف لمن عجز عن التأليف » قد أفرد القسم الأخير من كتابه للجراحة ، وفيه أوصى باستخدام مجموعة ضخمة من الآلات الجراحية التى لا يزال الكثير منها مستخدماً فى أيامنا الحاضرة مع تهذيب قليل أو كثير ! وزود كتابه برسوم هذه الآلات تيسيراً لصنعها ، ومن ذلك انه اخترع منظار المهبل المستخدم فى أمراض النساء والتوليد، واستخدم حقناً معدنية لادخال الأدوية الطبية الى المثانة وأجهزة للاستنشاق وجبائر للأذرع، وملاعق لضغط اللسان أثناء فحص الحلق . كما ابتكر مقاشط لتنظيف الأسنان وكلاليب لخلعها وأشار الى الطريقة التى يصنع بها جسر لتثبيت الأسنان الضعيفة (١٦) ... وعرض الى وصف جراحات لاستخراج حصاة المثانة بالشق والتفتيت والبتر ، ومعالجة الجروح والحالات الصديدية ... وقد عوّلت على كتابه الجامعات الاوروبية حتى مطلع العصر الحديث، منذ أن ترجم الجزء الجراحى « جيرار الكريمونى » الى اللاتينية فكان مرجعاً فى جامعتى سالرنو ومونبلييه وغيرهما .

---

(١٥) فى عام ١٩٣٧ نشر يوليوس روسكا Ruska **ترجمة للكتاب مقرونة بشرح مفيد ، وبهذا الكتاب بدات الكيمياء علما تجريبا تخلص من التصوف والرمزية والغموض، ولا يحوى الا نتائج تجاربه وتعليماته الفنية ، ومن أجل هذا كان خليقاً بان يكون منشىء علم الكيمياء ـ قبل لافوازييه** Lavoizier **بنحو تسعة قرون من الزمان .**

(١٦) اوردنا ثمانية وستين رسماً لآلات جراحية من مخترعاته ص ٤٩ من كتابنا « العرب والعلم فى عصر الاسلام الذهبى » ـ القاهرة ١٩٦٨ ـ وقد خصص خليفة بن أبى المحاسن فى كتابه : « الكافى فى الكحل » ـ أى أمراض العيون ـ صفحتين لرسوم آلات تستخدم فى جراحات العيون.

ومنذ عصره كان أقرانه ممن يزاولون الجراحة في اسبانيا يمنحـون لقب طبيب جـراج Medico-Surgeon بينما كان قرينهم في باريس أو لندن او ادنبرة يمنح لقب حلاق جـراح Barber- Surgeon ولا غـرابة في هـذا فقد كان الجراح الذى يموت في يده مريض يسلم الى أهل الميت ليقتلوه أو يسترقوه بقية حياته جزاء وفاقا ! ــ وكان هذا منذ أيام **تيودور** ملك القوط الغربيين في القرن السادس حتى القرن السادس عشر ــ فيما لاحظ **((كامبل))**(١٧) بل كانت مدارس الطب في أوروبا تنفر مـن تعليم الجراحة منذ القرن الحادى عشر حتى الخامس عشر لميلاد المسيح ، وذلك الى حـد أن أصدر مجلس تورس البابوى عام ١١٦٣ قراراً بمنع تعليم الجراحة في مدارس الطب بحجة أنها تستهدف تغيير ما خلق الله !

وبدا استخدام الآلات والأجهزة في علـم الفلك عند العرب أوضح من هذا كله ، لأنه يقوم على رصد النجوم لمعرفة أماكن الكواكب وحركات سيرها ، وسنعرض لبيان الكثير من الآلات والأجهزة التى استخدموها في مراصدهم عند الحديث على ظاهرة التكميم في تـراث العرب .

وهكذا اتخذ العرب المشاهدة أو المعاينـة أداة لكسب الحقائق ، واســتعانوا بالآلات والأجهزة استكمالاً لمنهجهم في الملاحظة الحسية ، بل زادوا فاصطنعوا التجربة العلمية كلمـا تيسر لهم ذلك .

التجربة العلمية في بحوث العرب :

قلنا ان التجربة في التصور العلمي الحديث هي ملاحظة مستثارة يتدخل أثناءها الباحث في تغيير الظروف التى يدرس فيها ظـاهرته ، وقد فطن اليها العرب قبل المحدثين من الغربيين بمئات السنين ، فمن ذلك أن **((جابر بن حيان))** يسميها ((بالتدريب)) يقول في كتاب السبعين ((فمن كان درباً (مجرباً) كان عالما حقاً ، ومن لـم يكـن دربـاً (مجـربا) لـم يكـن عالمـاً ، وحسـبك بالدربـة ــ اجـراء التجارب ــ في جميع الصنائع أن الصانع الدرب يحذق ، وغير الدرب يعطل)) (١٨) وفي ظـل تجاربه وفق الى تحضير حامض النتريـك وحامض الليمون ونحوه من المواد العضوية ، والماء الملكى الذى توصل اليه بخلط مـاء النشادر وحامض النتريك ... وهذب طرق التبخير والترشيح والتقطير والتصعيد والصهر والتبلور ... وعرف الطرق التى تستخدم في تحضير أنواع الزاج وحجر الشب والقلويات ونترات البوتاسيوم والصودا وأكسيد الزئبق وحامض الكبريتيك والأزونيك وغيره ... وكان أول من أدرك قيمة الاختبار العملي والـسح فيه ، ويقال انه بعد مضي قرنين على ممانه عشر الذين كانوا يرممون شوارع الكوفة على مختبره (معمله) الكيماوى ، وكان فيه هاون وقطعة ذهب كبيرة فيما يقول ((فيليب حتى)) (١٩) .

وكان ابن الهيثم يزاول التجربة العلميـة مكملة للملاحظة الحسية ، ويسمى التجـربة

---

(١٧) D. Campbell, **Arabian medicine and its influence on the middle age,** Vol. I. 172, 129. (London 1926).

(١٨) في بعض العلوم الطبيعية الحديثة يكتفى بالملاحظة الحسية لتعذر اجراء التجارب فيها ، كما هو الحـال في علم الفلك وعلم طبقات الأرض فان الباحث لا يملك التدخل في مجرى ظواهر فيخضعها لارادته ، ولكن جابر يتحدث في النص السالف عن التجارب في الصناعات .

(١٩) فيليب حتى وجبرائيل جبور : تاريخ العرب ج٢ ص ٤٦٢ **ــ وقد كـان ((فيليب حتى)) يعتقد في وجـود ((جابر بن حيان)) عالما كيميائيا عظيما ــ على غير ما ذهب اليه جمهرة المحدثين من المستشرقين كما أشرنا من قبل ، وما رواه المؤلف يرد الى الكتابات المنسوبة الى ((جابر)) على أبعد الاحتمالات .**

« بالاعتبار » وقد قام بدوره بالكثير من التجارب التى مكنته من التوصل الى كشوفه العلمية ، فمن ذلك أنه توصل الى تحليل العلاقة بين الهواء الجوى وكثافته ، وابان عن أثرها فى أوزان الأجسام ، ودرس بقوانين رياضية فعل الضوء فى المرايا الكرية وأثناء مروره فىالعدسات الزجاجية الحارقة ،ولاحظ شكل الشمس الذى يشبه صورة نصف القمر أثناء الخسوف مستخدماً جدارا يقوم أمام ثقب صغير فى مصراع نافذة ، فكان هذا أول ما عرف عن الغرفة المظلمة التى تستخدم فى كل صنوف التصوير الشمسي ، ولهذا يكثر من الاشارة اليه أو النقل عنه « **روجر بيكون** » ١٢٩٢ Roger Bacon فى دراساته للبصريات ، وبلغة الدكتور « مصطفى نظيف » عرف أن امتداد الأضواء على سمت الخطوط المستقيمة يؤدى رأساً الى أن الضوء المشرق من جسم مبصر ، اذا نفذ من ثقب ضيق فى حاجز ، واستقبل على حاجز أبيض من خلفه ، تكونت على هذا الحاجز صورةمنكوسة الجسم ويمكن الحصول عليها عن طريق جهاز يسمى فى كتب الضوء الابتدائية بالخزانة المظلمة ذات الثقب ، ويرد الفضل فى هذا الكشف العلمى فى اوروبا الى القرن السادس عشر ، معأن «ابن الهيثم» قد ذكر فى بحوثه كثيراً عبارة البيوت المظلمة ذات الثقب (٢٠) . وكان فى مقدمة أصحاب التجربة من علماء العرب «أبو بكر محمد زكريا الرازى»(٣٢١هـ/٩٣٢م) منشىء الكيمياء علماً تجريبياً ــ فى رأى بعض المستشرقين ــ اذ خلص البحوث الكيميائية من الغموض والابهام ، واصطنع فى دراسة وقائعها منهجاً تجريبياً سليماً ، واهتم بالنتائج التى تهدى اليها التجربة ــ كما قلنا من قبل ــ فارتفع بهذا الى مصاف مؤسسي العلوم .

وقد كان « البيرونى » من أئمة رواد البحث التجريبى من العرب ، وحسبنا أن نشير الى تجربة من تجاربه التى توصل عن طريقها الى تحديد الثقل النوعى الذى سنشير الى دقته فى ذلك عند الحديث عن « التكميم عندالعرب» اذ كان يزن المادة التى يعرض لدراستها ، ثم يدخلها فى جهازه المخروطى وهو مملوء ماء ، ثم يزن الماء الذى تأخذ مكانه المادة السالفة الذكر ، وهو يخرج من الجهاز عن طريق ثقب فيه ، فتكون العلاقة بين ثقل المادة وثقل حجم مساو لها من الماء هى التى تحدد الثقل النوعى المطلوب وكانت الدقة التى توصل اليها مثار دهشة واعجاب كما سنعرف بعد قليل .

وفى بلاد الأندلس كان « **مسلمة بن أحمد المجريطى** » (ت ٣٩٧هـ/١٠٠٧م) يوجب على المشتغل بالكيمياء أن يدرب يديه على اجراء التجارب وبصره على ملاحظة المواد الكيماوية وعقله على مزاولة التفكير فيها ، وفى ظل هذا المنهج أجرى كثيراً من التجارب ، منها على سبيل المثال تجربة توصل عن طريقها الى قانون حفظ المادة ، وذلك أنه وضع ربع رطل من الزئبق النقى فى اناء زجاجى بيضى الشكل موضوع فى اناء آخر شبيه بأوانى الطهى ، وتركه على نار هادئة أربعين يوماً ، لاحظ بعدها أن الزئبق قد استحال الى رماد ناعم أحمر مع احتفاظه بوزنه . وقد مهدت هذه التجربة لبحوث كيميائية قام بها « لافوازييه » Lavoizier و « بريستلى » Priestly فى هذا المجال .

---

(٢٠) د. مصطفى نظيف : الحسن بن الهيثم : بحوثهوكشوفه البصرية (جامعة القاهرة ١٩٤٣/٤٢) ج١ ص ١٨٠ ــ وقد أقر « ابن الهيثم » قواعد الفكرة القائلة بان الضوءهو المؤثر الخارجى الذى يحدث عنه احساس البصر ، وهى فكرة لم تكن مقررة ولا معتمدة ، وبهذا قلب الأوضاع القديمةوأبطل علم المناظر اليوناني وانشأ علم الضوء الحديث بالمعنى والحدود التى نريدها اليوم ، وكان فى بحوثه فيه مثلاً فىدقة أوصافه وتمييزه بين أعضائها الاربعة : القرنية والمشيمة والشبكية والصلبة ــ ثم فى تفسيره لظاهرة الانكسار الجــوى والرؤية المزدوجة وغيرها ، فكان بهذا وبغيره مثلاً للعالم الطبيعى الرياضى .

وحقيقة ان الكثيرين من الكيميائيين العرب قد اهتموا بتحويل المعادن الخسيسة الى ذهب أو فضة ، ابتغاء الحصول على الثروة ، ولكن هذا الاتجاه الذى رفضه أمثال « البيرونى » و « ابن سينا » ، وسخر منه الكثيرون من أمثال « عبد الرحمن الجوبرى » قد أغرى أصحابه باجراء التجارب وتنويعها والاكثار منها فكانت مصدر كثير من الكشوف العلمية فى المركبات الكيميائية وطرق تحضيرها وتنقيتها ، والتوصل الى معرفة الحوامض والقلويات والفلزات وغيرها مما لا يستقيم بدونه علم الكيمياء ، فكان من مكتشفاتهم الكحول وزيت الزاج (حامض الكبريتيك) وماء الفضة (حامض النتريك) وكربونات الصوديوم وحامض الازوتيك والصودا الكاوية وكربونات البوتاسيوم وغير ذلك كثير .

وزادوا فسخروا علمهم فى خدمة الصناعة ، فأفادوا منه فى الصياغة والسباكة والدباغة والطلاء والصابون وصناعة السكر والزيوت والورق والحرير والزجاج ونسج الأقمشة والمفرقعات وغير ذلك كثير .

واهتمام الكيميائيين من القدماء بتحويل المعادن الخسيسة الى ذهب أو فضة يبدو فى رأى بعض المعاصرين أمراً مشروعاً من وجهة النظر العلمية ، مع خطأ الهدف الذى قصدوا اليه ، وهى تبدو أكثر معقولية من حلول العلماء المعاصرين لبعض الاشكالات التى تعترضهم ، فيستخدمون لحلها صوراً مختلفة من تجمع الذرات أو الالكترونات أو غيرها ، وان تميز المعاصرون من اسلافهم القدماء بأنهم يعرفون أن العناصر لا يمكن أن يتحول بعضها الى بعض فى تفاعلات عادية على أقل تقدير (٢١) .

ويبدأ تمحيص التجربة العلمية والحرص على بيان العامل المؤثر ، وتحديد القواعد التى تلزم مراعاتها فى نص أورده « ابن سينا » — ابقراط العرب — فى الفصل الثانى من كتاب « القانون » اذ يقول :

ان الأدوية يعرف تأثيرها من طريقين : طريق القياس — اى الاستنباط العقلى — والاخرى طريق التجربة ، ولنقدم الكلام فى التجربة فنقول : ان التجربة انما تهدى الى معرفة قوة (تأثير) الدواء بالثقة بعد مراعاة شرائط :

أحدها أن يكون الدواء خالياً عن كيفية مكتسبة من حرارة عارضة أو برودة عارضة .

والثانى أن يكون المجرب عليه علة مفردة (مرض واحد) فانها ان كانت علة مركبة فيها أمران يقتضيان علاجين متضادين ، فجرب عليهما الدواء فنفع ، لم يدر السر فى ذلك بالحقيقة .

والثالث أن يكون الدواء قد جرب على العلل (الأمراض) المتضادة ، حتى ان كان ينفع منها جميعاً لم يحكم انه مضاد لمزاج أحدهما ، فربما كان نفعه من أحدهما بالذات ومن الآخر بالعرض .

والرابع : أن تكون القوة فى الدواء مقابلاً بها ما يساويها من قوة العلة (المرض) فان بعض الأدوية تقتصر حرارتها عن برودة علة ما ، فلا تؤثر فيها البتة ، وربما كانت عند استعمالها فى برودة أخف منها فعالة للتسخين ؛ فيجب أن يجرب أولاً على الأضعف ويتدرج يسيراً حتى نعلم قوة الدواء ولا يشكل (الأمر) .

والخامس : أن يراعى الزمان الذى يظهر فيه اثره وفعله ، فان ظهر مع أول استعماله اقنع أنه يفعل ذلك بالذات ، وان كان أول ما يظهر منه فعلاً مضاداً لما يظهر آخراً ، أو كان فى أول الأمر لا يظهر منه فعل ، ثم فى آخر الأمر يظهر منه فعل ، فهو موضع اشتباه

---

(٢١) انظر فى تفصيل هذا الرأى : الدوميلى : العلم عند العرب ص ٢٦٢ وما بعدها .

واشكال، وعسى أن يكون فعل ما فعل بالعرض، كأنه فعل أولاً فعلاً خفياً تبعه بالعرض هذا الفعل الأخير الظاهر ، وهذا الاشكال والاشتباه والتشكك في قوة الدواء ، والحدس ان فعله انما كان بالعرض ، فقد يقوى اذا كان الفعل انما يظهر بعد مفارقته ملاقاة العضو ، فانه لو كان يفعل بذاته لفعل وهو ملاق ، ولاستحال أن يقصر وهو ملاق ويفعل وهو مفارق ، وهذا حكم أكثرى مقنع .

والسادس : أن يراعى استمرار فعله على الدوام أو على الأكثر ، فان لم يكن كذلك فصدور الفعل عنه بالعرض ، لأن الامور الطبيعية تصدر عن مباديها اما دائمة واما على الأكثر .

والسابع : أن تكون التجربة على بدن الانسان ، فانه ان جرب على بدن غير الانسان ، جاز أن يختلف من وجهين : أحدهما أنه قد يجوز أن يكون الدواء بالقياس الى بدن الانسان حاراً ، وبالقياس الى بدن الأسد والفرس بارداً ، اذا كان الدواء أسخن من بدن الانسان وأبرد من الأسد والفرس ... والثانى أنه قد يجوز أن تكون له بالقياس الى أحد البدنين خاصة ليست بالقياس الى البدن الثانى ...

وهكذا نلاحظ أن « ابن سينا » لا يقنع باستخدام التجربة وانما يحرص على تحديد قواعدها ، وبين ما قاله « ابن سينا » (ت ١٠٣٧ م) فى « القانون » وما قاله « جون ستورت مل» Mill + ١٨٧٣ م ــ فى كتابه System of Logic ــ عن قواعد التثبت من صحة الفروض وخطئها ، بين الاثنين صلات رحم وقربى !

هذه لمحة خاطفة الى مكان التجربة من بحوث العرب ، وبها استكملوا الملاحظة الحسية التي زاولوها ، والآلات التى اصطنعوها للتوصل الى الحقائق والتعبير عنها بالدقة والضبط .

وقد سبق العرب الى ما فطن اليه الغربيون بعد مئات السنين من استكمال الملاحظة الحسية أداة لكسب المعرفة ، بالتسليم « بشهادة الغير» Testimony فبرغم ما رأيناه من حرصهم على نقد مصادرهم ، وعزوفهم عن استقاء الحقائق عن كتب أسلافهم بغير نقد وتمحيص ، سلموا بشهادة الغير مصدراً للمعرفة التي لا يتيسر للعالم تحصيلها ، اعتقدوا بأن المعرفة العلمية تقتضي الالمام بدراسات أسلافهم من رواد الفكر ، يقول « الرازى » : « لو امتدت حياة الانسان الف عام ما استطاع أن يرى بعينيه كل ما وقع فى مختلف البقاع وشتى العصور ، ولهذا يتعين على الباحث أن يضيء بصيرته بعلم الآخرين »، ويقول « ابن رشد » فى « فصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من الاتصال » ان علينا أن نستعين فى بحوثنا بما قاله أسلافنا ... سواء أشاركونا ملتنا أم لم يشاركونها فيها ... » .

ومع هذا فان حماسة العرب فى نقل تراث الاوائل الى لغتهم ، واعجابهم بفلسفة أرسطو، وطب ابقراط وجالينوس ، وفلك بطلميوس ، وصيدلة ديسقوريدس ... كل هذا لم يمنع العقل العربي من أن يكون حراً فى نقد الآثار التي تستهويه ، وتمحيص حقائقها والكشف عما يحتمل أن تتضمنه من زيف وبطلان ، مستعيناً بالملاحظة والمعاينة على نحو ما عرفنا فيما أسلفنا من شواهد .

وفطن علماء العرب منذ مئات السنين الى التعاون فى بعض البحوث العلمية طوائف وفرقاً Teams فمن ذلك أن المأمون كان اذا أراد أن يتثبت من صواب فكرة جمع علماءه وطلب اليهم أن يتعاونوا على قياس محيط الأرض للتثبت من صواب ما قال الأوائل فى شأنه ، كما جمع جغرافييه من العلماء على نحو ما روينا عنه فى الحالين .

ولم يرقه يوماً أن تقوم أرصاد الفلكيين من العرب على الآلات التي عرفت فى مرصد

الاسكندرية أو تلقوها عن بطلميوس بوجــه أخص ، فجمع مشاهير الفلكيين من العــرب وطلب اليهم أن يتعاونوا على اختراع آلات جديدة ، وتهذيب الآلات القديمة لتكون أزياج العرب (تقاويمهم) أدق وأكمل ، وقد رأينا مدى توفيقهم فى تحقيق هذا الغرض فى ظل تعاونهم على اختراع الآلات .

وحذا حذو المأمون فى ذلك شرف الدولة البويهي فى بغداد (وهو ابن عضد الدولــة المتوفى عام ٩٨٢م) وقد أنشأ مرصداً فلكياً فى حدائقه ، وولى أمره « **أبا سهل بن رســتم الكوهي** » اذ طلب اليه شرف الدولة أن يجمع المعنيين بالفلك وأرصاده ليتعاونوا فى بحوثهم العلمية عسى أن تكون نتائجها أدق وأكمل .

ويروى « **نصير الدين الطوسى** » أسماء الفلكيين الذين جمعهم فى مرصده الذى أنشأه فى مراغه ليعاونوه فى بحوثه ، فتمكن مــن أن ينجز من الأرصاد فى اثنتى عشرة سنة ما يتطلب انجازه ثلاثين عاماً (فيما يقول سيديو L. A. Sidillot فى تاريخه العام للعرب) .

وحدث مثل هذا فى غير الفلك ، فالادريسي حين هم بوضع كتابه « نزهة المشــتاق ى اختراق الآفاق » وقع اختياره مع روجار ملك صقلية على « اناس البــاء فطناء اذكياء ، وجهزهم روجار الى أقاليم الشرق والغرب جنوباً وشمالاً ، وسفَّر معهم قوماً مصورين ليصوروا ما يشاهدونه عياناً ، وأمدهــم بالتقصى والاستيعاب لما لا بد من معرفته ، فكان اذا حضر أحد منهم بشكل أثبته الشريف الادريسي حتى تكامل له اراد » ووضع كتابه ورسم خرائطه التي بلغت احــدى وسبعين خريطة ، وانشأ خريطة الكرة الأرضية على كرة ضخمة مــن الفضة تزن فى تقــدير « **ســكيــاريللي** » L. Schiparelli مــائــة وخمسين كيلوجــراما وتقدر أبعادها فى رأى « **ميلر** K. Miller » بثلاثة أمتار ونصف طولاً ومتر ونصف عرضاً ! (٢٢) .

هذه كلها نماذج من مختلف العلوم عــند العرب ، وكلها تشهد بحرصهم على الدعوة الى الملاحظة الحسية والتجربة العلمية أداة لكشــف الحقــائق ، وممارســة هــذه الدعوة فعلا فى بحوثهم العلمية ، والاستعانة مع هذا بالآلات والأجهزة التى تمد فى قدرة الحواس على الادراك ، وتحقق الدقة والضبط فى نتائج بحوثهم ، وقد مكنهم هذا كله من تصحيح الأخطاء التي وقع فيها أسلافهم ، والكشف عن كنوز من الحقائق الجديدة الأصيلة التي سبقوا بها عصرهم ...

(٣) نزوع العلم الحديث الى التكميم

Quantification

كانت الملاحظة الحسية أداة لكسب المعرفة العلمية أهم ركن فى منهج البحــث العلمي التقليدى منذ أن وضعت اصوله فى أوروبا فى مطلع العصر الحديث ، ولكن التقدم العلمي ــ وخاصة فى الآونة الأخيرة من عصرنا هذا ــ قد نقل مركز الاهتمام من الملاحظة الحسية الى تحويل الكيفيات الى كميات ، والتعبير عــن وقائع الحس بأرقام عدديــة ، وأصبحت الظواهر المشاهدة تترجم الى رســوم بيانية ولوحات فوتوغرافية وجداول احصائيــة ، وتمشياً مع هذه النزعة الجديدة اختــرعت آلات وأجهزة كالمراقم والآلات الحاســبة والعدسات المكبرة ــ كالميكروسكوب ــ والمقربة ــ كالتلسكوب ــ والمخابير المدرجة وغيرها مما جعل مرد الدقة فى القوانين العلمية الى صورتها الرياضية ، وفى ضوء هذا كان العالم اذا هم

(٢٢) نقلاً عن د. حسين مؤنس : تاريخ الجغــرافية والجغرافيين فى الأندلس ص ٢١٣ (مدريد ١٩٦٧) .

بدراسة الصوت رده الى سعة الذبذبة ، أو الضوء أرجعه الى طول موجاته ، أو الحرارة حولها الى موجات حرارية ... وهكذا أمكن أن تتحول الكيفيات الى كميات عددية تتميز بالدقة والضبط .

ولما كانت العلوم الانسانية الحديثة قد نزعت بدورها الى اصطناع المنهج التجريبي ما أمكنها ذلك (٢٣) ، فقد اتجهت بدورها الى تكميم دراساتها ، فاصطنع علم النفس ــ بوجه خاص ــ المعامل المزودة بالآلات والأجهزة على طريقة المعامل التي لا غنى عنها في الطبيعة والكيمياء ، واخذ علم الاجتماع يعتمد على الاحصاءات والوثائق وغيرهما ليرد نتائج دراساته ما أمكن الى أرقام ، وسبق الاقتصاد الى مثل هذا الاتجاه ... وهكذا تحولت قوانين العلم الى دلالات رياضية ، وبهذا احتلت مكان الصدارة في البحث العلمي الذى لا يزال طبعاً يعتمد على الملاحظة الحسية والتجربة العلمية .

التكميم فى دراسات العرب :

اشرنا الى أن علماء العرب قد فطنوا الى قصور الحواس عن ملاحظة الكثير من الوقائع الجزئية والظواهر الطبيعية لفرط صغرها أو بعدها أو نحو ذلك مما يعوق الملاحظة المباشرة، ويحول دون التعبير الدقيق عنها ، وكان من الدلالات البدئية لهذه الظاهرة ــ وهي نزوعهم الى استخدام الآلات ــ ما رأيناه من آلات اخترعها أو أشرف على اختراعها فى علم الضوء « الحسن بن الهيثم » ، وفى علم الكيمياء « جابر والرازى » ، وفى التشريح والجراحة « أبو القاسم الزهراوى » ... وقد عرضنا نماذج منها فيما أسلفنا من حديث .

لكن علماء العرب لم يقنعوا بذلك فنزعوا الى اختراع آلات تستخدم فى تحويل الكيفيات الى كميات عددية توفيراً للدقة فى نتائج البحوث العلمية ، فمن ذلك أن « جابر بن حيان » ــ قد ورد فى البحوث المنسوبة اليه ــ انه جعل الميزان أساس البحث التجريبي ، وفطن الى التفرقة بين الكيفيات والكميات ، وضرورة تحويل الثانية الى الاولى ، فالكيفيات عنده لا أوزان لها وانما الأوزان للأجسام ، وحدد الكمية بقوله « انها الحاصرة المشتملة على قولنا الأعداد ؛ مثل عدد مساو لعدد ، وعدد مخالف لعدد ، وسائر الأرطال والأعداد والأقدار من الأوزان والمكاييل وما شاكل ذلك » . فكان بهذا من أعظم رواد العلوم التجريبية (٢٤) فيما لاحظ ناشر رسائله « **پول كراوس** » Paul Kraus (**الذى انتحر فى القاهرة عام ١٩٤٥**) .

ولعل أدق الآلات والأجهزة التي اصطنعها علماء العرب فى بحوثهم كانت تلك التي استخدموها فى دراساتهم فى علوم الفلك والجغرافيا والطبيعة ، فلنعرض نماذج منها :

---

(٢٣) رفض اصحاب النزعة اللاطبيعية Anti-naturalistic **استخدام المنهج التجريبى فى العلوم الانسانية ــ انظر أدلتهم على ذلك فى كتابنا اسس الفلسفة ط ٥ ص ١٠٧ وما بعدها .**

(٢٤) ولكن « هنرى كوربان » H. Corbin **فى كتاب « تاريخ الفلسفة الاسلامية منذ الينابيع حتى وفاة ابن رشد» يرفض هذا التفسير ويرى ــ فى ضوء العلاقة بين الكيمياء الجابرية والفلسفة الدينية عند الاسماعيلية ــ ان علم الميزان عند جابر يكاد يشمل معطيات المعرفة البشرية باكملها ، هو كشف العلاقة القائمة فى كل جسم من الأجسام بين ظاهره وباطنه ، وبذلك لا يكون محاولة دقيقة لبناء نظام كمى فى العلوم الطبيعية كما ظن كراوس ــ انظر ص ٢٠٤ ــ ٢٠٥ من الترجمة العربية لكتاب كوربان .**

أهم ما فى الفلك أرصاده التي تستخدم لمعرفة حركات الأجرام السماوية ، وقد بدات الأرصاد المنظمة فى مطلع القرن التاسع واستخدمت فيها أدوات دقيقة صنعت فى جنديسابور وغيرها ، وكان أول مرصد عرف فى تاريخ الفلك قد أنشيء فى الاسكندرية فى عصر بطلميوس من صاحب المجسطى ، وظل وحيداً حتى انشأ العرب مراصدهم فى بغداد ودمشق والقاهرة ومراغه وسمرقند وغيرها من حواضر الاسلام ، وكان من الآلات التي استخدموها فى هذه المراصد اللبنة والحلقة الاعتدالية وذات الأوتار وذات السمت والارتفاع وذات الجيب والمزولة (الساعة الشمسية) . . والاسطرلاب (٢٥) Astorlabe وكان أنواعاً ، منه التام والمسطح والهلالي والزورقى والمبطح الشمالي والجنوبي . . . وغير ذلك ، وكان أول مسلم صنع اسطرلاباً هو « **ابراهيم بن حبيب الفزارى** » (توفى بين سنتى ٧٩٦ و ٨٠٨ م) وأقدم رسالة عربية فى الاسطرلاب هي رسالة « **على بن عيسي** » الذى سمى بالاسطرلابي لمهارته فى صناعة هذا الجهاز وقدرته على شرح عمله ، وكان أول من استخدم الآلات السالفة الذكر وأفاض فى وصفها « **ابراهيم بن يحيى النقاش** » القرطبي — وهو المعروف باسم الزرقالي — أو Azzarquie فيما يسميه الفرنجة — (ت ٤١٤ هـ/١٠١٣ م) وقد وفق الى تحسين الاسطرلاب فسمى الصفيحة ، وبه أثبت الفلكيون أن حركة الاوج الشمسي بالقياس الى النجوم ٢٥/١٢١ دقيقة وقياسها المعروف اليوم ٢٥/١١٢٠ دقيقة، وقد صححوا الكثير من أخطاء بطلميوس كانحراف دائرة البروج ومواقيت اعتدال الليل والنهار وطول السنة فيما اشار « **نللينو** » فى مقاله عن علم الفلك فى دائرة المعارف الاسلامية . وكان بطلميوس يقول على سبيل التخمين ان طول البحر المتوسط ٦٢° فأنقصها « **الخوارزمي** » الى ٥٢° وزاد « **الزرقالي** » فأنقصها الى ٤٢ وهو اقرب الأرقام الى الطول الصحيح فيما روى الأستاذ « فيليب حتى » — ومثل هذا كثير ، كان مرد الفضل فيه الى أن علماء العرب لم يقنعوا بما تلقوه من آلات الرصد وأجهزته ، فصنعوا — وكان هذا أحياناً بتوجيه من المأمون — آلات جديدة ، ساعدتهم على استبدال الجيوب بالأوتار وادخال خطوط التماس فى حساب المثلثات وحل المعادلات التكعيبية . . . وبأرصادهم توصلوا الى كثير من الأزياج (٢٦) الدقيقة ، وفى مقدمتها الزيج الحاكى « **لعلى بن يونس المصرى** » ، وازياج « **الخوارزمى** ، **وأبي حنيفة الدينورى وأبى معشر البلخي** » وكثيرين غيرهم ، وقد أخذ عن تصحيحاتهم لأزياج بطلميوس القديمة دوليل Delisle فى مطلع القرن الثامن عشر .

وقد وفق « **الفرغاني** » (كان حياً عام ٢٤٧هـ/٨٦١ م) فى أرصاده الى تحديد المسافات بين الكواكب بعضها والبعض وتقدير

---

(٢٥) يقول حاجى خليفة « علم الاسطرلاب هو علم يبحث عن كيفية استعمال آلة معهودة يتوصل بها الى معرفة كثير من الامور النجومية على اسهل طريق واقرب ماخذ مبين فى كتبها كارتفاع الشمس ومعرفة الطالع وسمت القبلة وعرض البلاد وغير ذلك ، او من كيفية وضع الآلة على ما بيّن فى كتبهم . . . » وقد كتب عنه باسهاب مياس فاليكروسا Millas Vallicrosa ونشر رسالة الاسطرلاب .

(٢٦) الزيج كلمة مشتقة من كلمة فارسية وتعنى السدى الذى تنسج فيه لحمة النسيج ، ومعناها التقويم او الجدول الفلكى لان خطوطه راسية شبيهة بخطوط السدى، واساسه حركات الشمس والقمر وعلاقتها بفصول السنة مع تحديد مواعيد الحج واوقات الصلاة واوائل الشهور العربية ولا سيما رمضان ونحو ذلك .

احجامها بدقة أخذها عنه الكثيرون من غير تغيير على وجه التقريب ، والجدول التالـــى يكشف عن المسـافات الكبرى للكواكب عنـــد ثلاثة من علماء العرب :

المســافــات الكبــرى بالشعاع الأرضى	الفرغاني	البتانى	ابن العبرى
القمر	٦٤ ١/٦	٦٤ ١/٦	٦٤ ١/٦
عطارد	١٦٧	١٦٦	١٧٤
الزهرة	١١٢٠	١١٧٠	١١٦٠
الشمس	١٢٢٠	١١٤٦	١٢٦٠
المريخ	٨٨٧٦	٨٠٢٢	٨٨٢٠
المشترى	١٤٤٠٥	١٢٩٢٤	١٤٢٥٩
زحل	٢٠١١٠	١٨٠٩٤	١٩٩٦٣

اما عن احجام الكواكب فكانت أرقـــام الفرغاني كما يلي : القمر ١/٣٩ من حجم الأرض، عطارد ٣٢٠٠٠ر١ ، الزهرة ٣٧ر١ ، والشمس ١٦٦ ضعفاً للارض ، المريخ ١٥/٨ ، المشترى ٩٥ ضعفا زحل ٩٠ ضعفا للارض (٢٧) ومثل هذه الدقة فى الدراسات الفلكية عند العرب كثير .

وفى علم الطبيعة حقق علماء العـــــرب بآلاتهم وأجهزتهم كشوفاً علمية اثارت بدقتها اعجاب الباحثين من الغربيين ، فمن دلالات هذه الدقة جداولهم التي قدروا فيها الثقل النوعى للمعادن والأحجار الكريمة (انظـــر عبد القادر الطبرى فى عيون المسائل من أعيان الرسائل) .

وليس ادل على دقة البحوث الطبيعية عند العرب من تقديرات « البيروني » و « الخازن » للثقل النوعي ، وهي من النتائج الرائعة التي سبق اليها العرب فى الطبيعيات التجريبية قبل المحدثين من العلماء بمئات السنين ، وقد استخدم « البيروني » لتحديد الثقل النوعي جهازاً مخروطياً يعد اليوم أقـدم مقيـــاس للكثافة ، كما استخدم « الخازن » مقياساً للسوائل (Aréomètre) شبيهاً بالمقياس الـذى استخدم فى جامعة الاسكندرية القديمة . وفى الجدول التالي (وهو من عمل ڤيدمـــــان E. Wiedeman) بيان قيم توصل اليها البيروني والخازن ـ وما وضع عند أولهما بين قوسين محسوب اما بالذهب أو الزئبق ، واما بالزمرد أو البلور الصخرى ، والعمـــود الأخير يبين الوزن الحقيقي عند المحدثين من العلماء :

(٢٧) الدومييلى : العلم عند العرب ص ١٦٧ .

المادة	عند البيروني — الذهب	عند البيروني — الزئبق	عند الخازن	الوزن الحديث
ذهب	١٩ر٢٦	١٩ر٠٥	١٩ر٠٥	١٩ر٢٦
زئبق	١٣ر٧٤	(١٣ر٥٩)	١٣ر٥٦	١٣ر٥٩
نحاس	٨ر٩٢	٨ر٨٣	٨ر٦٦	٨ر٨٥
حديد	٧ر٨٢	٧ر٧٤	٧ر٧٤	٧ر٧٩
قصدير	٧ر٢٢	٧ر١٥	٧ر٣٢	٧ر٢٩
رصاص	١١ر٤٠	١١ر٢٩	١١ر٣٢	١١ر٣٥
	الزمرد	الكوارتز		
لازورد	٣ر٩١	٣ر٧٦	٣ر٩٦	٣ر٩٠
ياقوت	٣ر٧٥	٣ر٦٠	٣ر٥٨	٣ر٥٢
زمرد	٢ر٧٣	٢ر٦٢	٢ر٦٠	٢ر٧٣
لؤلؤ	٢ر٧٣	٢ر٦٢	٢ر٦٠	٢ر٧٥
	الزمرد	الزئبق		
ماء فى درجة الصفر	—	—	ر٩٦٥	ر٩٩٩٩
ماء البحر	—	—	١ر٠٤١	١ر٠٢٧
زيت الزيتون	—	—	٠ر٩٢٠	٠ر٩١
لبن البقر	—	—	١ر١١٠	من ١ر٠٤ الى ١ر٤٢
دم الانسان	—	—	١ر٠٣٣	من ١ر٠٤٥ الى ١ر٠٧٥

وبمثل هذه الدقة حدد « البيرونى » ابعاد الأرض والظواهر التى تبدو فى أوقات الشفق أو كسوف الشمس ، وقوانين عالم النبات ... وغيرها كثير .

وبهذا وبغيره فطن علماء العرب الى ضرورة التعبير عن الخواص الكيفية بمقادير عددية ، فاستخدموا القياس والوزن ، واخترعوا آلات وأجهزة مدّت من قدرة حواسهم على الادراك، وصب نتائج بحوثهم فى رموز رياضية، فحققوا بهذا — على قدر ما مكنتهم روح عصرهم — أهم خاصيّة من خصائص التفكير العلمى الحديث .

(٤ر٥) موضوعية البحث ونزاهة الباحث :

أوجب المحدثون من الغربيين أن يتوخى العالم الموضوعية Objectivity فى كل بحث يتصدى له ، بمعنى أن يحرص على معرفة الوقائع كما هى فى الواقع وليس كما تبدو فى تمنياته ، ويقتضي هذا اقصاء الخبرة الذاتية Subjectivity لأن العلم قوامه وصف الأشياء وتقرير حالتها ، ومحك الصواب فى البحث العلمى هو التجربة التى تحسم أى خلاف يمكن أن ينشأ بين الباحثين ، ومن هنا كان الخلاف بين العلم والفن، فالفنون والآداب تقوم على الخبرة الذاتية بمعنى أن الفنان ينظر الى موضوعه من خلال أحاسيسه وعواطفه وانفعالاته وأخيلته، ومن هنا بدا المنظر الواحد فى صور الفنانين أو قصائد الشعراء فى صور شتى أو قصائد متباينة ، وبمقدار ما يكون بينها من تفاوت وتباين تكون عبقرية كل من أصحابها ، بينما ينتهى العلماء فى دراساتهم لأية ظاهرة الى نتائج واحدة ، والا كان الالتجاء الى التجربة لمعرفة وجه الصواب فى أمرها .

وأما النزاهة Disinterestedness فيراد بها اقصاء الذات self-elimination أى

تجرد الباحث عن الأهواء والميول والرغبات وابعاد المصالح الذاتية والاعتبارات الشخصية، وبالتالى فهى تقتضي انكار الذات وتنحية كل ما يعوق تقصي الحقائق من طلب شهرة أو مجد، أو استغلال للثراء، مع اعتصام بالصبر والأناة، وحرص على توخى الدقة حتى يتسنى للباحث أن يفحص موضوعه فى أمانة ومن غير تحيز، وكل هذا يستلزم طاقة أخلاقية وروحاً نقدية وتحرراً من أية سلطة يمكن ان تملى عليه رأياً، بهذا يتوخى الحق ويخلص فى طلبه، ويستبعد التعصب ويتفادى اغراء الهوى، ويتفانى فى تحرى الحقائق وتمحيصها وفاء بحق الأمانة العلمية .

الموضوعية والنزاهة فى بحوث العرب :

أما فى التراث العربى فيبدو أن مفهوم الموضوعية قد اختلط بمفهوم النزاهة فى بحوث الكثيرين من علماء العرب، وقد فطنوا على أى حال الى أن هذين المفهومين من خصائص التفكير العلمى ومقوماته الأساسية . وكثير من النصوص التى تتضمنها هذه الدراسة تشير الى حرصهم على ما نسميه اليوم بموضوعية البحث، ونزاهة الباحث، وفى النصوص التالية مصداق ما نقول، مع ملاحظة أن العلوم الطبيعية فى تراثهم ــ وفى أوروبا حتى مطالع العصور الحديثة ــ كانت مذابة فى المعرفة التى اهتموا بتوسيع آفاقها وتعميق جذورها بحثاً وراء الحقيقة .

ومن دلالات حرصهم على النزاهة ــ الى جانب الموضوعية ــ ما يرد كثيراً فى مقدمات كتبهم عندما يحددون منهج بحثهم وخطته وهدفه، فمن ذلك أن « **الحسن بن الهيثم** » ــ منشىء « علم الضوء » غير منازع ــ يقول فى مقدمة « الشكوك على بطلميوس » :

« الحق مطلوب لذاته، وكل مطلوب لذاته فليس يعنى طالبه غير وجوده، ووجود الحق صعب والطريق اليه وعر، والحقائق منغمسة فى الشبهات، وحسن الظن بالعلماء فى طباع جميع الناس، فالناظر فى كتب العلماء اذا استرسل مع طبعه، وجعل غرضه فهم ما ذكروه وغاية ما أوردوه، حصلت الحقائق عنده وهى المعانى التى قصدوا لها، والغايات التى أشاروا اليها، وما عصم الله العلماء من الزلل، ولا حمى علمهم من التقصير والخلل؛ ولو كان ذلك كذلك لما اختلف العلماء فى شيء من العلوم، ولا نفرقت آراؤهم فى شيء من حقائق الامور، والوجود بخلاف ذلك، فطالب الحق ليس هو الناظر فى كتب المتقدمين، المسترسل مع طبعه فى حسن الظن بهم، بل طالب الحق هو المتهم لظنه فيهم، المتوقف فيما يفهمه عنهم، المتبع الحجة والبرهان، لا قول القائل الذى هو انسان، المخصوص فى جبلته بضروب الخلل والنقصان، والواجب على الناظر فى كتب العلوم، اذا كان غرضه معرفة الحقائق، أن يجعل نفسه خصماً لكل ما ينظر فيه ويجعل فكره فى متنه وفى جميع حواشيه، ويمحصه من جميع جهاته ونواحيه، ويتهم أيضاً نفسه عند خصامه، فلا يتحامل عليه ولا يتسمح فيه، فانه اذا سلك هذه الطريقة انكشفت له الحقائق، وظهر ما عساه وقع فى كلام من تقدم من التقصير والشبه »(٢٨)

ويقول« ابن الهيثم »فى مقدمة كتابه « المناظر » :

« ونجعل غرضنا فى جميع ما نستقريه ونتصفحه استعمال العدل لا اتباع الهوى، ونتحرى فى سائر ما نميزه وننقده طلب الحق لا الميل مع الآراء ... وليس ينال من الدنيا **أجود ولا أشد قربة الى الله من هذين الأمرين** »

فالحرص على توخى الحق والاخلاص فى طلبه، واقصاء الذات بكل ميولها ونزواتها، واستبعاد المصالح الشخصية والاعتبارات الذاتية، وعدم التعصب وفاء بحق الأمانة العلمية

(٢٨) الحسن بن الهيثم فى مقدمة الشكوك على بطلميوس ــ تحقيق د. عبد الحميد صبره، د. نبيل الشهابى (القاهرة ١٩٧١) .

.... كان هذا رائد العالم العربى فنبّه اليه فى كتابه .

ويقول ((**الجاحظ**)) (ت ٢٥٥هـ/٨٦٩م) المعتزلى فى مقدمة « الحيوان » : « جنبك الله الشبهة وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة سببا ، وبين الصدق سببا ، وحبب اليك التثبت ، وزين فى عينيك الانصاف . واذاقك حلاوة التقوى ، وأشعر قلبك عز الحق ، واودع صدرك برد اليقين ، وطرد عنك ذل اليأس وعرفك ما فى الباطل من الذلة ، وما فى الجهل من القلة » .

ويشير عالمنا ((**البيرونى**)) الى أسئلة وجهها اليه أحد الادباء عن التواريخ التى تستخدمها الامم ويقول ان التوصل الى الحقيقة يقتضي « تنزيه النفس عن العوارض المردية لأكثر الخلق ، والأسباب المعمية لصاحبها عن الحق ، وهى : كالعادة المألوفة والتعصب والتظافر واتباع الهوى والتغالب بالرياسة وأشباه ذلك » .

وابدى ((**الغزالى**)) (الصوفى الأشعرى) من الأمانة العلمية ما يستحق أن يشار اليه ، فهو فى حملته على الفلسفة وأهلها يقول فى « المنقذ من الضلال » :

« علمت يقيناً أنه لا يقف على فساد نوع من العلوم من لا يقف على منتهى ذلك العلم حتى يساوى اعلمهم فى أصل ذلك العلم ، ثم يزيد عليه ويجاوز درجته ، فيطلع على ما لم يطلع عليه صاحب العلم من غور وغائلة ، واذ ذاك يمكن ان يكون ما يدعيه من فساده حقاً ... ان رد المذهب قبل فهمه والاطلاع على كنهه رمىٌ فى عماية ... » ولهذا لم يقدم على نقد الفلسفة ويفند أباطيلها حتى أكب على دراستها ، وبز أهلها فى فهم أسرارها ، لأن من الضلال أن تنقض مذهباً لم تحسن فهمه وتتعمق العلم بحقيقته ، وزاد فلخص الفلسفة فى كتابه « مقاصد الفلاسفة » قبل أن يضع كتابه « تهافت الفلاسفة » فى تفنيد الفلسفة وهدمها .

وعندما همَّ بالرد على التعليمية فى عصره جمع كلماتهم ورتبها ترتيباً محكماً ، واستوفى الجواب عنها ــ يقول : « ... حتى أنكر بعض أهل الحق مبالغتى فى تقرير حجتهم ، وقال هذا سعىٌ لهم ، فانهم كانوا يعجزون عن نصرة مذهبهم لمثل هذه الشبهات لولا تحقيقك لها وترتيبك اياها » ــ هكذا اقتضته الأمانة العلمية أن يعرض مذهب خصومه وكأنه واحد من أتباعه ، بل خيراً مما يعرضه احسن دعاته !

و((**ابن رشد**)) (ت ٥٩٥ هـ / ١١٩٨ م) ــ وهو الفيلسوف الطبيب ــ جاهر بحبه للحق فى ذاته من غير نظر الى قائله أو اهتمام بعقيدته ، فقال فى كتابه « فصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من الاتصال » :

« ان من واجبنا اذا نظرنا فيما قاله من تقدمنا من أهل الامم السالفة أن ننظر فى الذى قالوه من ذلك ، وما أثبتوه فى كتبهم ، فما كان منه موافقاً للحق قبلناه منهم وسررنا به ، وشكرناهم عليه ، وما كان غير موافق للحق نبهنا عليه وحذرنا منه وعذرناهم ، وعلينا أن نستعين على ما نحن بسبيله مما قال من تقدمنا فى ذلك ، وسواء كان هذا التعبير مشاركاً لنا فى الملة أو غير مشارك ، اذ كانت فيها شروط الصحة » .

حسبنا هذا من الشواهد الدالة على نزاهة الباحث العربى وأمانته فى بحوثه العلمية التى كان يباشرها ، وكلها تشهد بحرصهم على تجردهم من الأهواء والنزوات واستبعاد الميول الشخصية والاعتبارات الذاتية ، والعصبيات القومية والدينية ، وتوخى الحق والاخلاص فى طلبه .

(٦) الاعتقاد مقدماً فى مبدأ الحتمية Determinism :

يفترض العالم مقدماً مدركات عقلية أو قضايا أولية يستخدمها أعم من مقدماته ، دون أن يعرض للبحث فى صوابها أو خطئها ، لأن ذلك يخرج العالم عن نطاق علمه موضوعاً ومنهجاً، فيترك البحث فى صوابها للفيلسوف، فمن ذلك أن العالم الطبيعى يسلم مقدما ـ فى بداية بحثه ـ بمبدأ الحتمية (أو السببية العامة) Universal Causality ـ أى القول بأن لكل ظاهرة علة توجب وقوعها ، ولكل علة معلول ينشأ عنها ، فالظواهر يتحتم وقوعها متى توافرت أسبابها ، ويستحيل أن تقع مع غياب هذه الأسباب ، وهذه الاستحالة هى ما يسمى بالضرورة ، والأسباب أو العلل وهى فى العلم لا تُعزى الى القضاء والقدر Fatalism الذى يرد وقوع الأشياء الى قوىعليا تسيرها، لأن فى مثل هذا القول نوعاً من الجبرية التى لا يمكن التخلص منها ، بينما يتيسر مع القول بالحتمية (أو السببية) العلمية تجنب وقوع الظاهرة المحتومة بالقضاء على أسبابها ، كأن يتفادى الانسان الاصابة بمرض مُعد بالابتعاد عن أسبابه ، ولا ترتد الأسباب فى العلم الى القوى الخفية لاستحالة التثبت منها بالخبرة الحسية،وهى فى العلم محك الصواب والخطأ، كما تستبعد الحتمية المصادفة والاتفاق لأن الظواهر ضرورية وليست ممكنة ، فهذا يكون وقوع الظواهر لوجود أسبابها ضروريا وليس محتملا أو ممكنا .

ومشكلة العلية (السببية) قديمة ، وقد رأى أرسطو أن علم الطبيعة يستهدف الكشف عن أسباب التغيرات التى تطرأ على الظواهر ، وحصرها فى علل أربع : مادية وصورية وغائية وفاعلية ، واهتم المحدثون بالعلل الفاعلية وأغفلوا ما عداها ، وجعلوا العلة حادثة سابقة على الظواهر سبقاً مطرداً ، فكان هذا تفسيراً جديداً للعلية ، كان **« ديفيد هيوم »** + ١٧٧٦ D. Hume أول من قال به بين الغربيين . اذ أبطل «هيوم» رد العقليين العلية الى ضرورة عقلية وفسرها على النحو التالى :

فسر المبادىء المسلمة Postulates التى ظن العقليون أنها فطرية وعامة فى الناس بأنها مجرد ترابط بين الأفكار مرجعة الى قانون ترابط المعانى بالتشابه أو التجاور الزمانى والمكانى ، ثم اعتبر قانون العلية مجرد عادة ذهنية Custom تنشأ عند الناس كلما رأوا حادثتين مطردتى الوقوع أو متتابعتين ، فنشأ عن هذا فى أذهانهم اعتقاد Beleif بأن اللاحق يعقب السابق ، وليس من المعقول أن تعرف رابطة العلية بالاستدلال العقلى ، اذ يستحيل أن يستنتج الانسان معنى المعلول من معنى العلة، وهل كان فى وسع آدم أن يستنتج بعقله من شفافية الماء وليونته أن من خواصه خنق الكائن الحى ؟ ان اقتران فكرة العلة بفكرة المعلول اقتران المتضايفين هو سبب « الضرورة » التى يزعمها العقليون فى قانون العلية .

وفى القرن التاسع عشر حين وضع **« جون ستورت مل »** + ١٨٧٣ John Stewart Mill قواعد التثبت من صحة الفروض أو خطئها ، كان مؤدى قواعده الثلاث الأولى أن وجود العلة يستتبع وجود معلولها ،وغيابها يقتضي غياب معلولها ، وأن العلة تدور مع معلولها وجوداً وعدماً ، وجاهر بأن مبدأ العلية هو أساس الاستقراء ، وفطن « مل » فى قاعدته الرابعة الى أن البحث العلمى يقتضي تحديد العلاقة العلية بين ظاهرتين تحديداً كمياً ، لأن كل تغير يطرأ على العلة يقترن لا محالة بتغير « مشابه » له يلحق بمعلولها ، فى هذا النطاق الضيق فطن الى التكميم ، وقد تطورت هذه الطريقة بعد « مل » بفضل الطرق الاحصائية التى ساعدت على التعبير عن الارتباط بين ظاهرتين برموز رياضية .

واذا كان علماء القرن التاسع عشر – من أمثال ((**لا بلاس**)) + ١٨٢٧ Laplace في كتابه ((مقال فلسفي عن الاحتمالات)) ، ((**وكلود برنار**)) + ١٨٧٨ C. Bernard في مقدمته لدراسة الطب التجريبي – قد اعتقدوا في العلية قضية مسلمة،بمعنى أن وقوع الظواهر الطبيعية محتوم حتمية لا يرقى اليها الشك ، فان التقدم العلمي الذي تحقق في القرن العشرين قد زعزع ثقة العلماء في هذه الحتمية، فتعرضت – على يد أمثال آرثر ادنجتون Arthur Eddington و((**رسل**)) + ١٩٧١ Bertrand Russell لحملة من النقد انتهت بأن تخلت العلية عن مكانها ليحتله ((القانون الطبيعي)) الذي يتميز في أيامنا الحاضرة بأنه يصاغ في كم عددي ، وبهذا كفت العلوم الطبيعية في الوقت الحاضر عن البحث عن العلة والمعلول،وقنعت بالبحث عن الظروف التي تسبق الظاهرة أو تصحبها ، ووضع القوانين التي تكشف عن العلاقة بين الظواهر المتغيرة في صيغة رياضية محددة تتميز بالدقة والضبط ، ومن هنا كان أكثر العلوم تقدماً في القرن العشرين هو ما كانت قوانينه تصاغ في كميات عددية ، واذا كان القدماء قد فطنوا الى فكرة القانون فانه قد بدا عند جمهرتهم كيفياً وصفياً لا يصاغ في تعبير كمي الا نادراً – كما بدا في قانون الأجسام الطافية عند ((**أرشميدس**))+٢١٢ق.م. Archemides – ولم يقدر للتعبير الرياضي عن القانون أن يكون ظاهرة عامة تسود التفكير العلمي الا في القرن العشرين .

مشكلة العلية (الحتمية) في تفكير العرب :

قلنا ان العلم الطبيعي يستند الى الاستقراء، وأشرنا الى مشكلة الاستقراء وأزمة الحتمية ، فالاستقراء لا تتيسر فيه ملاحظة كل فرد من أفراد الظاهرة في كل زمان وفي كل مكان ، فيكتفي الباحث بملاحظة نماذج منها في حاضره ثم يعمم حكمه (قانونه) على جميع أفرادها في كل زمان وفي كل مكان ! وليس لدينا فيما قال ((هيوم)) دليل تجريبي أو منطقي يبرر هذا التعميم الذي ينسحب على الماضي والحاضر والمستقبل ، وكيف يقال ان العلاقة بين العلة ومعلولها علاقة ضرورية حتمية ؟

سبق الى هذا ((**جابر بن حيان**)) (ت١٩٨ هـ/٨١٣م) ((**والغزالي**)) (ت٥٠٥ هـ/١١١١م) قبل ان يفطن اليه ((**ديفيد هيوم**)) ببضعة قرون من الزمان ، سبق ((جابر)) فأرجع الاستدلال الاستقرائي الى ((العادة)) وحدها ، وليس الى الضرورة العقلية التي يزعمها العقليون ، اذ ليس فيه – فيما يقول ((علم يقين واجب اضطراري برهاني أصلاً ، بل علم اقناعي يبلغ الى ان يكون أحرى وأولى وأجدر لا غير)) ثم يمضي ((جابر)) فيثير الشك في مبررات التعميم السالف الذكر ، وهو الذي ينبني على أساس أن الطبيعة تجري على غرار واحد لا يتغير ، وينتهي كما انتهى الغربيون من علماء القرن العشرين وهم بصدد مبدأ الحتمية – الى أن قوانين العلم الطبيعي التي تتمثل في التعميم المشار اليه احتمالية ترجيحية لا تبلغ قط مرتبة اليقين ، وعلى هذا – فيما يقول – ((**ليس لأحد أن يدعي بحق أنه ليس في الغائب الا مثل ما شاهده ، أو في الماضي والمستقبل الا مثل ما في الآن**)) .

أما ((الغزالي)) فقد سبق رأس التجريبيين ((ديفيد هيوم)) بأكثر من ستة قرون ونصف – في رفض تفسير العقليين للعلاقة العلية (السببية) وفي تفسيره الجديد الذي قدمه لها .

يقول ((الغزالي)) في ((تهافت الفلاسفة)) : ((أن الاعتقاد بين ما يعتقد في العادة سبباً وما يعتقد في العادة مسبباً ، ليس ضرورياً عندنا ،

---

(٢٩) مؤدى القانون ان الجسم المغمور في سائل يقل وزنه ((بمقدار)) وزن ما يزيحه من هذا السائل .

بل كل شيئين ليس هذا ذاك ، ولا ذاك هذا ، ولا اثبات أحدهما متضمن لاثبات الآخر ، فليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر، ولا من ضرورة عدم أحدهما عدم الآخر ، مثل الرى والشرب ، والشبع والأكل ، والشفاء وشرب الدواء وهلم جرا ، الى كل المشاهدات من المقترنات فى الطب والنجوم (الفلك) والصناعات والحرف » (٣٠) .

وفى ضوء هذا عارض الفلاسفة الذين يدللون علىوجود الله بمبدأ العلية الذىتنتهيسلسلته الى القول بعلة أولى هي الله ، فرفض التسليم به بديهية واضحة بذاتها كما ظن العقليون ، وصرح بأننا لا نرى الا شيئاً يعقب شيئاً آخر ، وليس فى هذا التتابع علية توجب على المعلول أن ينشأ عن علته .

والممكنات من الموجودات ليست واجبة (ضرورية) ـ فى رأى « الغزالي » ـ بل يجوز أن تقع ويجوز الا تقع ، « واستمرار العادة بها مرة بعد اخرى يرسخ فى أذهاننا جريانها على وفق العادة الماضية ترسخاً لا تنفك عنه » (٣١) .

وقد وضع « چون ستورت مل » + ١٨٧٣ J. S. Mill ـ فى كتابه System of Logic ـ قواعده للتثبيت من صحة الفروض فى تفسير الظواهر تفسيرا عليا سببيا ، فاذ بعلماء أصول الفقه من المسلمين قد فطنوا الى أهم هذه القواعد قبل أن يتوصل اليها بمئات السنين ، فان طريقة الاتفاق أو التلازم فى الوقوع عند « مل » ـ ومؤداها أن وجود العلة يستتبع وجود معلولها ـ قد سبق اليها الأصوليون من الفقهاء والمتكلمين فى العصور الوسطى فقالوا ان العلة مطردة ـ بمعنى أنها تدور مع الحكم وجوداً .

أما طريقة الاختلاف أو التلازم فى التخلف عنده ـ ومؤداها أن غياب العلة يستتبع غياب معلولها ـ فقد سبق اليها الأصوليون فقالوا انالعلة منعكسة أى أنها تدور معالحكم عدماً .

أما قاعدة الجمع بين الاتفاق والاختلاف ـ وهي تجمع بين القاعدتين السالفتين ـ فقد سبق اليها الاصوليون من المسلمين فقالوا ان العلة تدور معمعلولها وجوداً وعدماً ،وسموها بالطرد والعكس .

واذا كان المحدثون من الغربيين قد أثبتوا الفرض بطريقة سلبية ، بمعنى أن يستبعدوا من فروضهم كل ما يتعارض مع التجارب التي يقومون بها ، ويعدون الفرض الباقى صحيحاً ، فان الاصوليين قد سبقوا الى معرفة هذه الطريقة وسموها بتنقيح المناط (٣٢) .

هكذا قدر لمفكرى العرب أن يفطنوا الى تفسير العلية قبل أن يتوصل اليه الغربيون بمئات السنين،ولم يكن فى مقدورهم أن يسبقوا الزمن بأكثر مما فعلوا ففاتهم الكثير مما تكشف عنه عصرنا الحاضر .

(٧) توافر الثقافة الواسعة للعلماء :

ولع الغربيون فى العصور الحديثة بالتخصص الضيق ، واشتد اعتزاز العلم الطبيعي بمناهجه التجريبية حتى استخف أهله بسائر فروع المعرفة

---

(٣٠) تتمة النص « وان اقترانها لما سبق من تقدير الله سبحانه لخلقها علىالتساوق،لالكونها ضروريا فى نفسه..» وفى هذا يفترق « الغزالى » الأشعرى الصوفى المسلم عن« ديڤيد هيوم » الحسى المادى الذى لا يؤمن بما وراء عالم الحس .

(٣١) وبمثل ما اشرنا اليه فى الهامش الماضى يقول:ان الله لم ينبت من الشعير حنطة ، ولا من بذر الكمثرى تفاحا ، ويزيد فيقول : ان من استقرأ عجائب العلوم لـم يستبعد من قدرة الله ما يحكى عن معجزات الأنبياء » .

(٣٢) فصل فى بيان ذلك د. على سامى النشار فى مناهج البحث عند مفكرى الاسلام (القاهرة ١٩٦٥) .

البشـــرية ومناهجهـــا الاخـــرى ، ولكن القرن العشرين قد شهد تحولا فجائيا أفضى الى نوع من التقارب بين العلم التجريبي وغيره من فروع المعرفة البشرية ، وكان هذا بعد أن غلبت النزعة المادية على ذلك العلـم وانهارت الآمال التي علقها عليه الناس فى اسعاد البشرية ، وأيد هذا التحول واضعو المناهج العلمية حين طالبوا الباحثين بالوقوف على كل ما من شأنه أن يساعدهـم علـى دراسـة موضوعاتهم وفهمها على أحسن الوجوه ، ومن ذلك انهم أوصوا الطبيب بأن يلم بعلـوم الأحياء والكيمياء والصيدلة والطبيعة والنفس وغيرها ، فعمدت كليا الطب الى تدريس علوم مساعدة للطب فى سنة اعدادية ، بـل ان « كلودبرنار » كان يوصي العالم الطبيعي بأن يتزود بثقافة واسعة فى الفلسفة والفن معـا ويقول انه برغم نفوره من الفلسفة يرى أنها تضـفي على التفكير العلمي حـركة تبعث فيه الحياة وتسمو بـه ، ويصرح بـأن الفنان يستمد من العلم اسسا أرسخ ، وأن العالم يستلهم من الفن حدسا أصدق .

اما عن التراث العربي فقد اقتضت روح العصر الذى نتناول علماءه فى هذا البحث ، أن تتهيأ للمفكر هذه الثقافة الواسعة التي يتيحها له عصره ، لأن فروع المعرفة ـ ومنها العلم الطبيعي ـ كانت مذابة فى الفلسفة ، بل ان العلوم الطبيعية حتى فى أوربا لم تعرف طريقها الى الاستقلال الا بعد أن وضعت مناهج البحث العلمي المختلفة ، فكان تراث الفيلسوف الكبير ـ « كأرسطو » قديما « وابن سينا » فى العصور الوسطى ـ دائرة معارف تشمل كل ما عرف فى عصره من فلسفة وعلم طبيعي ورياضي وفن وغير هذا مما يدخل فى نطـاق المعرفة المنظمة ، وان كان هذا لم يمنع مـن أن يغلب على تفكير المفكر العربي وبحوثه اتجاه يجعله أقرب الى الفلكيين أو الكيميائيين أو الفلاسفة أو غيرهم من فئات المفكـرين . واقتضى هذا الوضع أن يكون العالم العربي على الما م واسع بثقافة عصره فى أوسـع مجالاتها ، فلم يكن غريبا بعد هذا أن نعرف أن من الفلاسفة من تفوق فى الطب ـ كابن سينا وابن رشد ـ ومنهم من درس الموسيقى وبرز فيها ـ **كالكندى والفارابي** ـ ومصداق هذا كله فى مقدمة « **ابن خلـدون** » التـي كانت من سعة المعرفة بحيث شملت ثقافات العصر على أحسن الوجوه ... وهكذا تحققت فى المفكر العربي خاصية الثقافة الواسعة التي أوجب المحدثون من الغربيين توافرهـا فى المحدثين من العلماء .

كلمة أخيرة فى اتصال الحضارات :

كاد ينعقد الراى عند جمهرة المستشرقين فى القرن التاسع عشر ، على الاستخفاف بدور العرب فى بناء الحضارة الانسانية ، والاصرار على أن الحضارة الاوربية لا تدين بالفضـل لغير أجدادهم من اليونان والرومان ، والادعاء بأن العرب « بطبيعتهـم » لم يخلقوا للتفكير الأصيل المبتكر ، وجاء هذا فى وقت اشتد فيه التعصب الديني ، وقوى فيه الشعور بالتحزب الجنسي الذى يؤكد تفوق الجنس الآرى الأبيض على غيره من الأجناس ، وسبق أوربا فى الخَلْق الحضارى على غيرها مـن القارات ، والارتفاع بالمسيحية فوق غيرها من الديانات ! وهكذا تمـزقت العلاقـات بين الحضارات الانسانية بعضـها والبعض ، واستقلت كل ثقافة عالمية عن غيرها مـن الثقافات ، وفى هذا الجو نمت الاحقاد بـين الشعوب بعضها والبعض ، وتهيأت الظروف لاستعمار الأقوياء للضعفاء ، ثم قُدّر للتعصب الديني والتحزب الجنسي أن تخف حدته منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، وأن يعالج موضوع الحضارات الكبرى والثقافات العالمية ـ فى كثير من الحالات ـ بموضوعية وأمانة علمية ، وعندئذ كشف الباحثـون فى مؤتمراتهم العالمية وندواتهم الدولية وبحوثهم العلمية عن **نصوص ووثائق** رفعت الحواجز التي كانت تقوم بين الحضـارات بعضهـا والبعض ، وأثبتت أن الثقافة الانسانية متنوعة الينابيع متعددة المصبات ، وأن الثقافـات الكبرى تتفاعل بعضها مع بعض ، وخـلال

الأخذ والعطاء يزداد مضمونها خصوبة وثراء، وليست حضارة اليوم فى أعلى مستوياتهـا الا حصيلة جهود سبقت اليها حضارات عالمية تركت بصماتها على تاريخ البشرية وتقدمها، وهذا خير تمهيد للوحدة الانسانية التي تنتفي معها الأحقاد وتتلاشى الأطماع ، وتتحقق الدعوة الى السلام .

وقد كان من دلالات هذا التحول مـن التعصب الديني والجنسي فى القرن التاسع عشر الى السماحة والانصاف عند الكثيرين من الباحثين فى القرن العشرين ، ما نراه من احكام صدرت فى تقييم الفلسفة العربية (الاسلامية) فى العصر الذى نحن بصدده ، فالتعصب الديني والجنسي قد استبد بأمثال « **جيوم تنمان** » Guillaume T. Tennemann + ١٨١٩ و« **فكتور كوزان** » V. Cousin + ١٨٤٧ و « **ارنست رينان** » E. Renan + ١٨٩٢ ممن كانت الفلسفة العربية عندهم صورة مشوهة للفلسفة اليونانية (وخاصة كما بدت عند أرسطو وشراحه) فى ثوب عربي ، أما جمهرة الباحثين فى القـرن العشريـن مـن أمثال « **مـوريس ولف** » Maurise de Wulf و « **بيكافيـه** » Picavet فقد لانت أحكامهم على الفكر العربي الفلسفي ، وأدخلوا فى اعتبارهم ما انتهى اليه من عناصر اصيلة مبتكرة من وحي العبقرية العربية (٣٣) .

وساير هذا التحول من الباحثين من أهل القـرن العشريـن كُتّاب سلسلة التـراث القديم والوسيط ، وفى مقدمتهم من شاركوا فى « فصـول تـراث الاسـلام » (٣٤) The Legacy of Islam وقد ربطوا فى دراساتهم بين تراث الماضي وتراث الحاضر .

وواصل المنصفون من الباحثين فى القرن العشرين البحث فى الفكر الانساني بهذه الروح، وراحوا يثبتون اتصال حلقاته عبر تاريخـه الطويل ، فكان سـيد مؤرخى العلم « **جورج سارتون** » + ١٩٥٦ George Sarton يُسَفّه فى كتبه وبحوثه الرأى الذى يجعل العلم (أى علم) من خلق مفكر واحد لم يسهم فى انشائه أحد قبله ! أو يجعل الحضارة ـ أية حضارة ـ من صنع شعب واحد لم يسبقه اليها شعب آخر ، واذا كان مؤرخو العلم مـن الغربيين يجعلون العلوم الطبيعية والرياضية اختراعاً يونانياً لم يسهم فيه أحد قبلهم (٣٥) ، فان « جورج سارتون » يقول فى تفنيد هذا الرأى : « أن من الضلال أن يقال ان « اقليدس » هو أبو علم الهندسة ، أو أن « ابقراط » هو أبو علم الطب أو ... فان تاريخ العلم لا يعرف من الآباء الذين لم يولدوا الا أبانا الـذى فى السموات ! » .

واذا كان جمهرة المؤرخين من الغربيين يرون أن التراث العقلي اليوناني خلق عبقرى أصيل جاء على غير مثال سابق ، ويسمونه « **المعجزة** اليونانية » فان « جورج سارتون » **يسفه هذا** الرأى ، وينبه الى أن المعجزة اليونانية المزعومة لها أب وأم (شرعيان) أما أبوها فهو تـراث مصر القديمة ، وأما امها فهى ذخيرة بلاد ما

---

(٣٣) انظر فى تفصيل هذا : مصطفى عبد الرازق : تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية ـ ص ٤ وما بعدها ط ٢ (القاهرة ١٩٥٩) .

(٣٤) كان أول كتاب فى هذه السلسلة هو « تراث اليونان » The Legary of Greece (١٩٢١) وتوالت حلقات هذه السلسلة عن تراث العصور الوسطى (المسيحية) وتراث اليهود ، وتراث الاسلام ، وتراث الهند ، وتراث مصر وتراث فارس ـ وقد ترجم الى العربية فى القاهرة « ما خلفه اليونان » وتراث فارس ـ وتراث الاسلام الذى صدر عام ١٩٣١ وترجمته عام ١٩٣٦ لجنة الجامعيين لنشر العلم ، وقد سعدت بانى كنت من أعضائها والمشتركين فى ترجمة الكتاب المذكور .

(٣٥) من هؤلاء برتراند رسل B. Russell, History of Western Philosophy 1948 P. 21 ff.
وانظر فى مناقشة هذا الرأى كتابنا اسس الفلسفة ط ٥ (١٩٦٧) ص ٣٨ وما بعدها .

بين النهرين (٣٦) ويزيد « سارتون » فيقيم في بحوث اخرى تقابلاً بين ما سموه بالمعجزة اليونانية وما يسميه هو بالمعجزة العربية ـ في عصر الاسلام الذهبي الذى حصرنا هذه الدراسة في اطاره ـ وذلك لأن ما حققه العرب في المجال العلمي ـ فيما يقول « سارتون » ـ يكاد يتجاوز حد التصديق (٣٧) .

وفى ظل هذه الدعوة الجديدة التي وضحت معالمها فى القرن العشرين ، وأيدتها هيئة اليونسكو (منظمة الامم المتحدةللتربية والعلوم والثقافة) بجهودها ومؤتمراتها اختتم البروفسور«**كويلر يونج**»(٣٨) T. Cuyler Young بحثاً له عن « أثر الثقافة الاسلامية فى الغرب المسيحى » بتذكير مسيحي أوروبا المعاصرة بالدين الثقافى العظيم الذى يدينون به للاسلام منذ أن كان أجدادهم ـ فى العصور الوسطي ـ يسافرون الى حواضر الاسلام ـ فى أسبانيا العربية خاصة ـ ليتلقوا على أيدى معلميها من المسلمين « الفنون والعلوم وفلسفة الحياة » وفى جملة ذلك التراث الكلاسيكي القديم الذى أحسن الاسلام رعايته وصانه من الضياع حتى استطاعت اوربا أن تسترده وترعاه .

وسار فى هذا الاتجاه من جاءوا بعد ، وفى مقدمتهم مؤرخ الحضارات « ول ديورنت » (المولود عام ١٨٨٥ م) (٣٩) W. Durant و « **پول ماسون اورسيل** » P. M. Oursel استاذ الفلسفة الشرقية ومدير معهد الدراسات العليا فى باريس (٤٠) وغيرهما كثيرون .

لاغرابه بعد هذا فى أن نتصدى نحن لهذه الدراسة المقارنة التي كشفنا فيها عن سبق العرب فى عصورهم الوسطى الى كثير مما كشفه المحدثون من الأوربيين من « خصائص التفكير العلمي » الذى مهد لقيام الحضارة الأوربية الحديثة ـ وهذه دراسة لم يسبق اليها ـ فيما نعلم ـ أحد من الباحثين من قبل . وقد أشرنا فى هذه الدراسة الى أن العرب قد تسلموا القبس من بناة الحضارات القديمة منذ منتصف القرن الثامن للميلاد ، وأنه قد ظل فى يدهم بضعة قرون من الزمان يضيئون بنوره حياتهم وحياة من اتصل بهم أو عاش فى ظلهم ، وفى الوقت الذى أوقد فيه العرب شعلة العلم الوضاءة كانت اوروبا ـ منذ سقوط الدولة الرومانية الغربية فى أيدى القبائل الجرمانية المتوحشة أواخر القرن الخامس للميلاد ـ فى حالة مزرية من البداوة والجهالة والتخلف ، وحين أخذت تستيقظ بعد سبات عميق دام بضعة قرون من الزمان ؛ ارتدت الى تراث العرب الذين كاوا يحماون

---

(٣٦) 2 — George Sarton, The History of Science and the New Humanism, (1956) p. 73-75.

(٣٧) **فى كتابه السابق الذكر ص ٨٧ وما بعدها ـ وفى بحث القاه فى مؤتمر نظمته جامعة برنستون ونشر فى كتاب** Near Eastern Culture and Society **عن دراسة شئون الشرق الادنى الثقافية والاجتماعية .**

(٣٨) **هو رئيس قسم اللغات الشرقية وآدابها بجامعة برنستون بالولايات المتحدة وبحثه** The Cultural contribution of Islam to Christendom **وقد قدم فى ندوة عالية عن الثقافة الاسلامية عقدت فى برنستون وواشنطن عام ١٩٥٣ ونشرت الترجمة مع بحوث الندوة فى كتاب بالعربية (الثقافة الاسلامية والحياة المعاصرة : بحوث ودراسات اسلامية) محمد خلف الله أحمد ـ القاهرة ١٩٥٥ .**

(٣٩/٤٠) **انظر مجمل رايهما فى كتابنا : اسس الفلسفة ص ٤٢ وما بعدها .**

(٤١) **حين استرد النورمانديون صقلية وملوك الاسبان اسبانيا ، ابقوا على الحضارة العربية فى بلادهم ، ولم يفعلوا ما فعله المغول حين غزوا بغداد عام ١٢٥٨ م والقوا بالمخطوطات العربية فى نهر دجلة فاسودت مياهه من مدادها! ولا ما فعله الاتراك حين غزوا القاهرة وخربوا مكتبة العزيز بها عام ١٠٦٨ م وكان بها ٢٠٠،٠٠٠ مجلد ، فاستخدم الضباط مخطوطاتها الثمينة وقوداً فى منازلهم ، واستعملوا جلودها لاصلاح أحذية عبيدهم !**

وحدهم مشعل النور ، وراحت تنهل من معينه وتسقى ظمأها من ينابيعه ، اذ أخذت تنقل الى لغتها هذا التراث العربي ـ كما بدا في صقلية التي دانت لحكم العرب نحو مائتين وسبعين عاماً ، وكما بدا في أسبانيا التي عاشت في ظل الحكم العربي نحو ثمانية قرون من الزمان ـ كان « قسطنطين . الافريقي » + ١٠٨٧ أول رواد حركة الترجمة من العربية في صقلية ، وكان ((**المونسنير ريمون**)) Raymonp رئيس اساقفة طليطلة (من ١١٢٥ حتى ١١٥١م) هو أول من انشأ ديوانا لترجمة التراث العربي، فكان هذا الديوان بداية حركة **تعد من اوسع حركات الترجمة وأعمقها** في تاريخ الشعوب الناهضة ، وهكذا انتقل التراث العربي الى أوروبا في مطلع يقظتها ، وكان مرد الفضل في هذا خاصة الى رجل من رجال الكنيسة المسيحية في وقت أشعلت فيه أوروبا نيران الحروب الصليبية باسم الدين المسيحي!!

وهكذا نرى من كل ما أسلفنا أن العرب قد نهلوا من علوم الأوائل ـ شأنهم في هذا شأن بناة الحضارات من شعوب الأرض طرا ، ولكنهم لم يقفوا عند حد الطلب ولم يقنعوا بما تلقوا من معارف ، بل أخذوا يتحررون بالتدريج من التقديس الخرافي للأوائل ، وبفضل مناهجهم العلمية تجاوزوا مرحلة النقل والتقليد الى مرحلة الابداع والتجديد ؛ وكان مرد هذا الى ما تهيأ لهم من خصائص التفكير العلمي التي سبقوا بها عصرهم ، وتميزوا بها دون من عاصرهم من شعوب الأرض ، وكشفوا عن طريقها عن كنوز من الحقائق ميزت تراثهم الأصيل المبتكر ؛ واتجهت اليهم اوروبا وهي تنفض عنها أثواب تخلفها الذى غطت فيه قرونا ، فاستيقظت على نور العلم العربي واستضاءت به في مسيرتها نحو التقدم والازدهار العقلي الذى تمارسه اليوم .

ولكن التنكر للتراث العربي ودوره في خدمة الحضارة العالمية لا يزال قائماً ، ومردُّ ذلك الى أسباب في مقدمتها أن علم الباحثين بهذا التراث ناقص أشد النقص ، لأن المخطوطات العربية العلمية لا تزال دفينه في بطون المكتبات في الحواضر الاسلامية والغربية على السواء ، وما يعرفونه من كنوزها في هذه الفترة الخصيبة الفتية نذر يسير مما بقي من تراث العرب ، وليس الذى بقي منه الا شطر ضئيل مما نجا من غارات المغول والأتراك الذين أتوا على كنوزه وهم في غمرة حماستهم للتخريب والتدمير ، بالاضافة الى أن ما نقل من هذا التراث الى اوروبا انتحل المترجمون كثيراً من مصادره لأنفسهم ولم يردوه الى أصحابه ، واختفى الكثير منه في غمرة التعصب الذى استبد بالفرنجة في جنوبي أوروبا الغربية .

أما تنكر العرب للتراث العربي فمرده الى أسباب ينفردون بها ، منها شعور الجيل الحاضر بالضيق للتدهور الذى أصاب العرب في الآونة الأخيرة من تاريخهم ، فداخله الشعور بمقت التفاخر بمجد الآباء والأجداد ؛ ومنها افتتان الكثيرين منا بالمدنيه الغربية مع جهل بماضي تراثهم ، أو مجرد الالمام بقشوره، ومنها أن ما نشر من هذا التراث لا يزال بكراً لم تتناوله دراسات علمية مفصلة ، ومن هنا كانت قيمة الدراسة المقارنة التى ننشرها اليوم لنثبت بها سبق العرب ـ بمئات السنين ـ الى الكشف عن خصائص التفكير العلمي ، وارشاد خلفائهم الى معرفة ما فاتهم منها .

ومع هذا لم يكن في وسع العرب في عصرهم أن يسابقوا الزمن وتطوراته بأكثر مما فعلوا ، فيكفي أن يرد اليهم الفضل في المحافظة على التراث القديم الذى تلقوه عن بناة الحضارات من الشعوب ، وصيانته من الضياع في عصور البداوة والتخلف ، واضافة كنوز من الحقائق الأصيلة المبتكرة التي لم تكن معروفة من قبل، وتسليم هذا التراث الفتى الخصب بكل كنوزه وذخائره الى اوربا في مطلع يقظتها بعد السبات العميق الذى غطت فيه قروناً .

مصادر البحث

بالاضافة الى المصادر المذكورة فى متن البحث وهوامشه يوصى بالاطلاع على ما يلى منها :

1 — George Sarton, (1) An Introduction to the History of Science, Cambridge Institution of Washington, (London 1931)

ولا سيما الجزء الثاني بمجلديه عن القرنين ١٢ و ١٣ وقد تضمن العلم عند العرب فى هذين القرنين باسهاب .

(2) The History of Science and the New Humanism, N.Y. 1956.

2 — Will Durant, The Story of Civilization. (Simon & Schuster, N.Y. 1950.

ولا سيما الجزء الرابع عن عصر الايمان :Age of Faith) وقد ترجم بالقاهرة الى العربية كثير من اجزائه الاولى).

3 — Aldo Mieli, La Science Arabe et son rôle dans l'evolution scientifique mondiale, (Leiden, 1939).

ترجمة د . عبد الحليم النجار ، د . محمد يوسف موسى : العلم عند العرب واثره فى تطور العلم العالمي ، القاهرة ١٩٦٢ ، وهو كتاب قيم جداً .

4 — Fr. Rosenthal, The Technique and Approach of Muslim Scholarship, (Pontificium Institution Bellscum).

ترجمة د . انيس فريحة : مناهج العلماء المسلمين فى البحث العلمي - بيروت ١٩٦١)

5 — E. Nagel, The Structure of Science, N. Y. Harcourt, 1961.

6 — G. Bachalard, Le Nonvel ésprit scientifique, 1945.

7 — J. W. Sullivan, The Bases of Modern Science.

8 — K. Pearson, Grammer of Science.

9 — A. D. Ritchie, The Scientific method ; An Inquiry into the character and volidity of natural laws.

10 — G. B. Brown, Science, Its method and its philosophy.

11 — Stephen Toulmin, The Philosophy of Science.

12 — M. R. Cohen, and Negel, An Introduction to Logic and scientific method.

13 — A. N. Whitehead, Modes of Thought

14 — C. D. Broad, The Scientific Thought.

15 — A. Wolf, Essentials of Scientific Method.

16 — F. W. Wastaway, The Scientific Method.

17 — Paul Mouy, Logique et Philosephie des Sciences

ترجمة : د . فؤاد زكريا : المنطق وفلسفة العلوم .

18 — De la Methode dans Les Sciences.

كتاب ضخم فى جزءين نشرته فيلكس الكان ، كتب كل فصل فيه عالم حجة فى مادته .

(١٩) القفطى : اخبار العلماء بأخبار الحكماء (القاهرة ١٣٢٦ هـ) .

(٢٠) ابن أبي اصيبعة : عيون الأنباء فى طبقات الأطباء ، ٣ أجزاء (بيروت ١٩٥٧) .

(٢١) رسائل جابر بن حيان (مختارات) صححهـا ونشرها پول كراوس (القاهرة ١٩٣٥) .

(٢٢) الغـــزالى : (١) تهـــافت الفلاســفة ط ٤ نشره د . سليمان دنيا (القاهرة ١٩٦٦) .

(٢٣) المنقذ من الضلال ـ نشرة مكتب النشر العربى ـ دمشق ١٩٥٦ .

(٢٤) كارلو ألفونسو نلينو C.A. Nallino : علم الفلك : تاريخه عند العرب فى القرون الوسطى ، (روما ١٩١١) .

(٢٥) قدرى حافظ طوقان : العلوم عند العـرب ، القاهرة ١٩٥٦ .

(٢٦) زكي نجيب محمود : المنطق الوضعي ج ٢ ط ٢ ، (القاهرة ١٩٦٦) .

(٢٧) عبد الرحمن بدوى : دور العرب فى تكوين الفكر الأوربي ، (بيروت ١٩٦٥) .

(٢٨) محمود قاسم : المنطق الحديث ومناهج البحث ط ٤ ، (القاهرة ١٩٦٦) .

(٢٩) توفيق الطويل : (١) اسس الفلسفة ط ٥ ، (القاهرة ١٩٦٧) .

(٢) العرب والعلم فى عصر الاسلام الذهبي ، (القاهرة ١٩٦٨) .

(٣) قصة النزاع بين الدين والفلسفة ط ٢ ، (القاهرة ١٩٥٨) .

★ ★ ★

الصحة والطب فى أمريكا
قبل كولومبس أو طب أمرنديا

بول غليونجي

مقدمة

تشمل عبارة « قبل كولومبس » مرحلة طويلة ، يرتد اكبر جزء منها الى ما قبل التاريخ المكتوب ، وتبتدىء عند وصول مهاجرين اتفق المؤرخون على انهم نزحوا الى القارة الأمريكية من آسيا حوالى القرن العشرين قبل الميلاد ، وتنتهي فى يوم ١٢ اكتوبر ١٤٩٢ ، عندما أرسى خريستوف كولومبس مراكبه فى جزيرة صغيرة من جزائر الانتيل وهو يظن أنه وصل الى الهند أو اليابان ، ومن هنا كانت تسمية هذه الجزائر بالهند الغربية وسكانها الأصائل بالهنود ، ثم تسميتها الحديثة بأمرنديا Amerindia وسكانها بالأمرنديين Amerindians وهما لفظتان منحوتتان من (أمريكا) و (الهند) ، لتمييزهما من هند آسيا والهنديين الآسيويين . ولكننا يحق لنا ان نرجع بهذه الحقبة حتى تشمل اواسط القرن السادس عشر أو الثلث الأخير منه ، اى بعد ان بدات الحضارة الاوربية تستبدل بالعوائد المحلية ، نتيجة لتعاقب رحلات الفاتحين والمغامرين على هذه البلاد .

غير ان تسمية هذه المرحلة الحضرية بحضارة « قبل كولومبس » ، اذا دلت بمعناها الحرفى على الحقبة السابقة لهذا الحدث التاريخي ، فانها تنطبق فى الحقيقة على الثقافة السابقة للتثاقف الأوروبي ـ الأمريكي بأسرها ، وبما أن موجات الاستعمار ، والتثاقف الذى تبعها ، لم يكن انتشارها متساوياً فى الزمان والمكان ،

ولكنها تتابعت من القرن الخامس عشر فى بعض المناطق الى يومنا هذا فى مناطق اخرى ، فان مرحلة « قبل كولومبس » انتهت مبكرة فى أمريكا الوسطى وفى الشمال الشرقى ، فى حين انها ما تزال قائمة الى الآن فى أقصى الشمال الغربى والجنوب .

وقد اعتاد الكتاب حصر نظرتهم الى امريكا « قبل كولومبس » على دولتى المكسيك وشعبيها (المايا) و (الاستيكاس) ، وبيرو وشعبها (الاينكا) ، وهما أهم مركزين حضاريين فيها ، ولكنه غير خاف أن هذه البلاد آوت شعوباً اخرى أعرق قدماً ، لم يتعرف عليها الا منذ عهد قريب ، شعوباً امتدت مستعمراتها من (ألسكا) فى الشمال ، الى (أرض النار) فى الجنوب ، ومن المحيط الهادىء غرباً الى المحيط الاطلسى شرقاً ، وقد كيفت هذه الشعوب اسس تراث هذه البلاد الفنى والعلمى .

تمتعت هذه الشعوب بمدنية متقدمة ، وان كانت ناقصة فى كثير من مظاهرها ، فقد جهلت استعمال العجلة وحيوانات النقل ، ولم يعرف « الاينكا » الكتابة ، ومع ذلك فقد شيدت هذه الشعوب عمارات شاهقة ، ونقشت نقوشاً وانتجت تحفاً وحلياً تثير الاعجاب،وتقدمت فى الحساب ، وكانت لها جداول زمنية مضبوطه وملاحظات فلكية هى غاية فى الدقة ، ولكن هذه الحضارة ، التى لم تقل بهاء ولا غنى عن اية حضارة قديمة ، امتازت ــ بحكم عزلتها التامة عن العالم القديم ــ بتقاليد فنية فريدة تدعو الى الدهشة والاستغراب، كما اتسمت عقائدها الدينية بالشراسة وبالشغف بسفك الدماء وبتقديم القرابين البشرية ، واختلفت مقوماتها عنها فى الحضارات المعروفة الاخرى ، الأمر الذى هيأ للفاتحين الاسبان تبرير فتحهم ، **بدعوى أن « الأميرندى » كائن غير عاقل . وقد** بنوا حكمهم على اعتياد « الهنود » اكل اللحوم الآدمية ، وممارسة ألوان من الشذوذ الجنسى، واللواط المغاير ، وتضحية القرابين البشرية ، والتعذيب الذاتى ، والانتحار الطقسى بأساليب بشعة ، بل بتأليه الانتحار ، وتعاطى المواد المهلوسة ، وغشيان المحارم ، واقامة التخنث مؤسسة اجتماعية رسمية Bardaje .

ومن ثم ادعوا حق امتلاك أراضيهم ، وممتلكاتهم ، بل وأشخاصهم ، والقيام برسالة فرضتها عليهم العناية الالهية ، وهى تنوير هؤلاء الوثنيين واهداؤهم الى الدين المسيحى. ولم يبالوا بالتناقض المنطقى الذى وقعوا فيه اذ بشروا لجماعة قالوا انهم من غير أصحاب العقول .

وقد باشروا هذه الحقوق المزيفة والادعاءات الكاذبة فى ظلم وشراسة وهتك ونهب ، كانت نتيجتها ازعاج بعض الأفاضل من رهبنتي الدومنكان والفرنسسكان ، فاتصل هؤلاء بالبابا (پول الثالث) ــ وكان البابا صاحب القول والفصل فى اوروبا ــ فما كان منه الا ان اقر بشرية الأمرنديين ، وكان هذا فى سنة ١٥٣٧ .

ولكن هذا القرار كان من نتيجته ابطال الحقوق التى كان البابا منحها فى سنة ١٤٩٣ الى التاج الاسبانى ، فوجد البابا نفسه مضطراً الى ايقاف الأمرين السالفين لتناقضهما مع القوى الممنوحة الى ملك اسبانيا ، وبالتالى اتيح لمجلس الهند مصادرة الأمرين البابويين بحجة ضرورة تفحصهما فمنع المجلس توزيعهما فى أمريكا . غير أن هذه القضية شغلت اسبانيا بأسرها فى القرن السادس عشر ، ــ وهو عصر أكبر اللاهوتيين الاسبان ــ وكان بطل الدفاع عن الهنود فرانسسكو دى ڤيتوريا Francisco de Vitcria الذى أعاد فى كتاباته حقوق البابا والامبراطور الى أحجامهما الصحيحة ، ورفع مركز الأمرنديين الروحانى والقانونى .

وقد تدرجت شعوب أمريكا من حيث

نصيبها من التقدم بين بدائية البلاد التى كونت فيما بعد الولايات المتحدة ، وغاية الرفاهة فى فن (المايا) فى المكسيك وجواتيمالا ، ومع ذلك فاننا نجد فى طب مناطق هذه القارة بأسرها تشابهاً يدل على وحدة فكرية، ويسمح بشموله تحت تسمية واحدة . هذا اذا ارتضينا تسمية وسائل العلاج الجارى استخدامها حينذاك طباً . واننا انما نستعمل هنا هذه التسمية بأوسع معانيها،أى على اعتبار ان الطب هو مجموع الطرائق التى تُستخدم للعلاج ، بغض النظر عن علاقتها بما نعرّفه بالطب اليوم ، وعن مدى اختلافه عن السحر والشعوذة والعلاج الكهنوتى ، وتلك اسس الطب البدائى ، ذلك أن الطب لم يكن قد انفصل بعد عن الاعتبارات الدينية أو الروحانية أو الشيطانية التي كانت تكوّن عموده الفقرى ، بل ان هذه الاعتبارات كانت تتدخل فى حياة الفرد فى كل مرحلة من مراحل حياته ، وبصورة خاصة فى فترات الانتقال من مرحلة الى اخرى من حياته ، وكانت ترتبط بنواحي نشاطه كافة ، بما فيها الفن ، وهذه هى الناحية التى امدتنا باهم المراجع فى تقويم هذا الطب ، حتى ان دراسة تاريخ الطب اصبحت جزءاً لا يتجزأ من علم الآثار .

نبذة تاريخية :

يبدو أن الانسان ظهر فى شمال القارة الأمريكية قبل عهدنا هذا بحوالى ٢٠٫٠٠٠ سنة ، قادماً من آسيا عن طريق مضيق برنج ، من سلالة من الاسكيمو قديمة ، تنتسب الى الصينيين ، حسب رأى بعض العلماء ، أو الى السقيطيين Scythians حسب راي البعض الآخر .

وفى الجنوب قدمت قبائل اخرى من جزر ميلانيزيا أو اندونيزيا ، ومن المستبعد ان تكون قدمت من جزر بولينيزيا ، اي فى اتجاه على عكس اتجاه رحلة (الكون تيكى) ، اذ ان هذه الجزر ظلت مهجورة حتى سنة ١٠٠٠ ق.م .

ومهما يكن من أمر هذه الهجرات المتتالية ، فان ولايات أريزونا وتكساس كانت عامرة بالسكان زهاء الألفية الثالثة عشرة قبل الميلاد ، وسكنت أرض النار حوالى الألفية السادسة ، وكان اهم مركزين للتقدم الحضرى هما المكسيك وبيرو ، وقد تشابه طب هاتين الحضارتين الى حد كبير ، مع اختلافهما العنصرى والزمنى .

أما فى المكسيك فان احدى اقدم الحضارات التى تعرف عليها المؤرخون هى حضارة الاولمك Olmec — اهل بلاد المطاط — المسماة ايضاً بحضارة (لافنتا La Venta) التى ترعرعت بين القرن العاشر ق.م. والقرن السادس الميلادى . وكان ذلك الشعب يشابه فى سماته الطبيعية وفى تكوينه الجسمى شعوب افريقيا السوداء ، وقد حل بمنخفضات شواطىء بغاز المكسيك ، وكان يعبد نمر امريكا (الجاجوار Jaguar) .

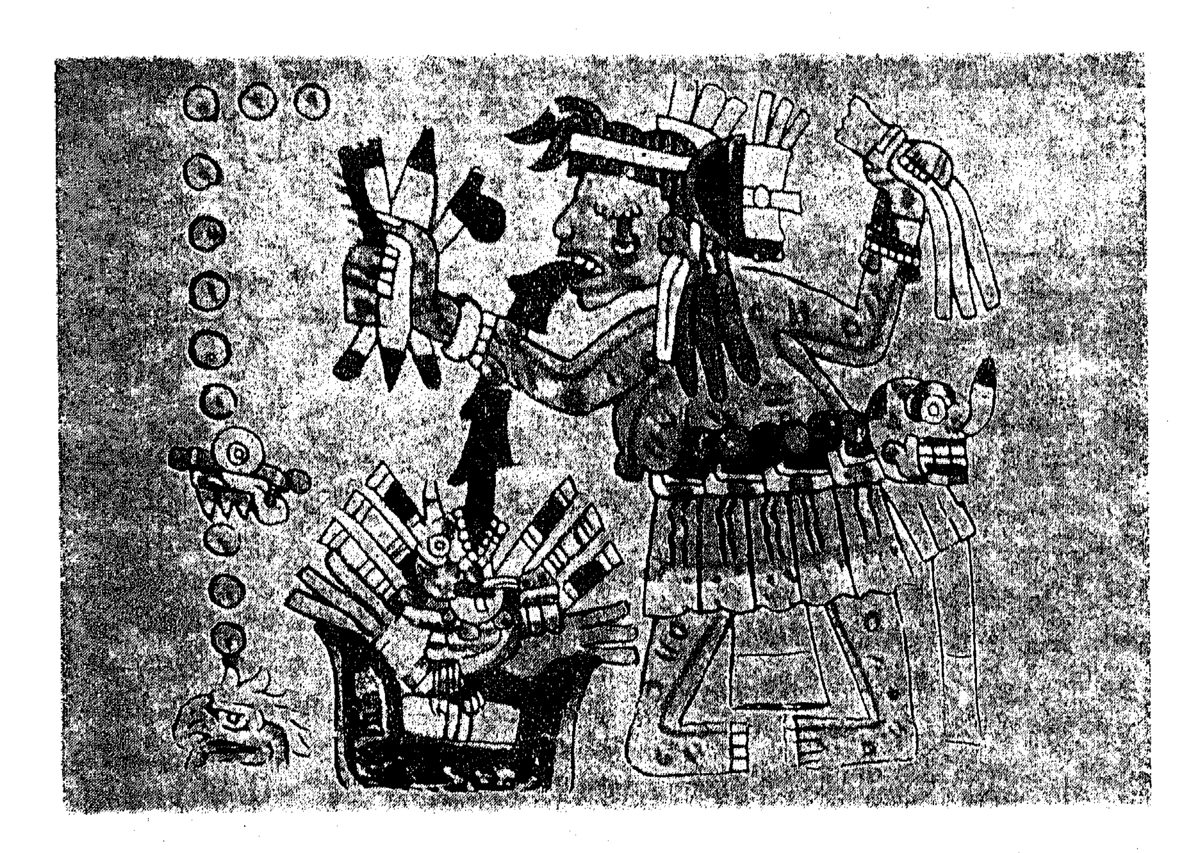
وكانت المرتفعات الواقعة شمال مدينة مكسيكو مركز شعوب تحكمها الكهنة حكماً دينياً Theocratic وصلت الى قمة ازدهارها بين القرنين الرابع والتاسع الميلاديين ، وكان لها اثر بالغ فى حضارة بلاد المكسيك كافة ، وبصورة خاصة فى تطوير فن الاستيكاس ذى الطابع الهندسى ، وهذه الحضارة هى التي بنت معابد هرمية كانت تقام فيها طقوس الاله تلالوك Tlaloc ، واله المطر المخصب كوتزلكواتل Quetzalcoatl اله الحياة والخير والعلم المصور على شكل طائر له ريش طائر الـ Quetzal ، واله كويكسيتوتك Quixepetotec (الاله المسلوخ) اله الخصب وانجاب الذرية .

ثم هناك شعب الزابوتك Zapotek المؤمن بدين طبيعى امتاز بكثرة الآلهة (٩٠٠ ق.م — ١٠٠٠ م) ، وشعب المكستك Mixtek الذى برع فى فنون الحرب وصياغة الذهب ، وشعب

التلتك Toltec الذى أنشأ مدينة تولا (٨٩٠ م) ، والتوتوماك Totomac (القرن ٧ الى ١٤ م) الذى ترك فى شمال فيراكروز تماثيل خزفية عديدة للالهة سيهواتكتو Cihuatecteo الهة السيدات اللائى يمتن فى أثناء الولادة ، واللائى كن ينلن بذلك اعتباراً يماثل ما يناله المستشهدون فى الميدان .

وأهم حضارتين بين تلك الحضارات العدة كانتا الحضارتين اللتين امتاز بهما المايا والاستيكاس .

وقد وصل المايا من الشمال حوالى ٣٠٠٠ ق.م. وظلت حضارتهم فى ركود تام حتى حوالى سنة ١٠٠٠ م حين أحرزت تقدما بيناً . وترجع عمائرهم الحجرية الى حوالى ٣٥٠ ق.م وتكونت امبراطوريتهم بانضمام مدن كثيرة احتفظ كل منها باستقلالها فى أول عهدها ثم اتحدت . وقد تجلى تباين العناصر التى تكون منها المايا فى عدد اللهجات التى كانوا يتحدثون بها ، وقد بلغ عددها خمس عشرة لهجة . أما نشأة مدنيتهم فانها ترجع الى تأثيرات من الأولمك ، ومن مدينة تيوتيواكان . وقد قسم تاريخهم الى ثلاث حقب : الحقبة قبل الكلاسية التى انتهت حوالى ٣٢٠ م ، والكلاسية التى امتدت من سنة ٣٢٠ م الى ٩٨٧ م ،

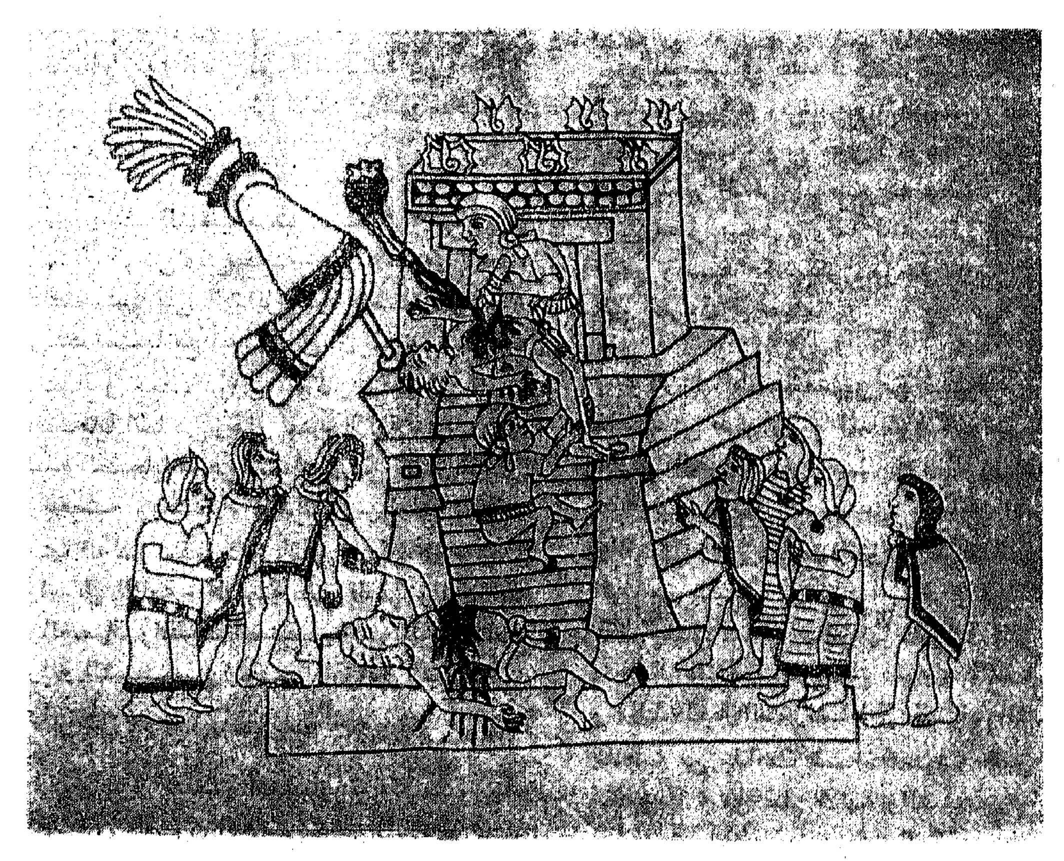


من خير الصور لنظرة الاستيكاس الى الحياة والمرض هذا الرسم المأخوذ من (كودكس الفاتيكان ب) ، للالهة (سيهواتيوتل أو تلاز تيوتل) ، الهة الصرع والقرح ، وقد مثلت فى خلال نوبة صرع ، تشنجت قدماها وتقلصتا الى الداخل ، وفاض الدم من فمها فغمر طفلاً فى مضجعه ، وسال دمعها ، وانتشرت القروح والبثور على جسمها ، وزين حزامها بجمجمة بشرية .

وبعد الكلاسية أو التولتك Toltec التى عاصرت القرون الستة التالية . وقد اضمحل سلطانهم تحت تأثيرات جوية ، وأوبئة متتالية ، وحروب مستمرة،وانتهى عند الفتح الاسبانى، اى حوالى سنة ١٤٥٠ م فى المكسيك وسنة ١٦٩٧ فى جواتيمالا .

وقد امتاز المايا بأرقى حضارة فى أمريكا ، ولهذا التفوق لقبوا (اغريق العالم الجديد) ، وهم الذين بنوا بنايات ضخمة ، واخترعوا استعمال الصفر فى الحساب – الى جانب هنود آسيا – وبنوا حسابهم على اساس رقم ٢٠ ، وابتكروا خطاً هيروغليفياً يستخدم الصور والرسوم للتعبير ، وذلك الخط لم يتوصل العلماء الى حل رموزه الا سنة ١٩٦٥ عن طريق الحساب الاحصائى وباستعمال الأجهزة الالكترونية . ومع هذا الرقي شغفوا بتقديم القرابين البشرية ، ومن الغريب أن هذه القرابين كانت ارادية فى كثير من الأحوال ، لاعتقادهم أن الانتحار الطقسي (الذى كان يهيمن عليه الاله اكستال Ixtal والذى كان فرضاً على المنتصرين فى لعبة كرة البلوت ، الشعبية (آه) يضمن لهم خير الحياة بعد الموت) .

أما حضارة (الاستيكاس) ، وهى أقصر



مثال لقساوة ديانة الاستيكاس ، منقول من (كودكس مليابكى) ، يمثل تضحية الأسرى وتقديمهم قرابين للآلهة . الى أعلى المعبد الهرمىّ : يشق كاهن صدر أسير حى لينتزع منه قلبه النابض ويقدمه الاله ، وقد ظهر القلب صاعداً نحو اله الشمس . الى أسفل : طاح أسير آخر بعد أن ضُحى بالطريقة البشعة ذاتها . وقد رُوى ان عدد الضحايا فى بعض المواسم كان يُربى على ٢٠٫٠٠٠ أسير ، وكانت الحروب تخاض لمجرد الحصول عليهم .

الحضارات مدة وأقربها الى عصرنا هذا ـ فقد بدأت فى القرن الثانى عشر الميلادى ، عندما هاجر (التولتك) الى شبه جزيرة يوكاتان ، وهى لم تمتز بأية خصائص مميزة،بل اقتبست الكثير من المايا ، ثم ابتلعت وتقمصت كل الحضارات الاخرى بفضل قوة نظامها الكهنوتى والعسكرى . ولم تكن لهذا الشعب كتابة، وان كان قد استعمل طائفة من الرموز المصورة لبعض الكتابات المقدسة . وهذا الشعب هو الذى انشأ مدينة مكسيكو (واصل اسمها Tenochtitlan تينوشتتلان) فى أرض وجد فيها كهانه نسراً (وهو رمز السماء والحياة العاملة الايجابية) يلتهم ثعباناً (وهو رمز الأرض والموت) ، وما تزال صورة النسر الملتهم للثعبان رمزاً و « رنكا » للمكسيك . وقد بلغ هذا القوم ذروة مجده بين ١٤٢٥ و ١٥٠٠م ، ثم استولى الاسبان على ملكه فى سنة ١٥١٩ م .

كان هذا الشعب شعباً عسكرياً ، يؤمن بأن الحرب فرض دينى غايته جمع الأسرى الأحياء لتضحيتهم على الهياكل بغية ضمان بعثه ، وذلك تمشياً مع المبدأ القائل بأن الموت يستخلف الحياة فى تجدد دورى ، وكان يعتقد أن قلوب الضحايا انما هى زهور تقدم للآلهة ، وان دماء هذه الضحايا ما هى الا ماء نفيس يغذى الخلق ويخصبه ويجدده ، وكذلك آمن بآلهة عدة ، منها اله ذو شقين ذكر وانثى ، واله الذكورة ، وام كل الآلهة ، المهيمنة على القمر والولادات والحصاد والملذات الجنسية ، والهة الموت ، واله الشمس المحب للقرابين البشرية ، وغيرها .

وفى بيرو تعددت الحضارات ولكنها وقعت كلها فى القرن الخامس عشر الميلادى تحت سيطرة الاينكاس Incas . وقد ازدهرت بين القرنين الثانى عشر والخامس عشر الميلاديين ، أي أنها عاصرت حضارة الأستيكاس فى المكسيك . وتميز دستورها بتقسيم القوم الى طبقات تفصلها حواجز صلبة ، وبادارة حكومية حاسمة ، وبنوع من الاشتراكية يضمن احتياجات الشعب شريطة أن يسلم الفرد للدولة كل منتجات عمله ، ولقد صاغ الاينكاس الذهب (الذى سموه « عرق الشمس ») ، والفضة (وكانت فى نظرهم « دموع القمر ») ، على أنهم تفوقوا فى هذا الفن على المكسيكيين وغيرهم من سكان القارة . وشقوا الطرق ، وبنوا القناطر على مسافات مجموعها ٥٫٢٠٠ كيلو متر ، ومع ذلك كله فانهم لم يعرفوا الكتابة ولم يستخدموا الحيوانات للنقل ، وانتهى ملكهم سنة ١٥٧٢ لدى مقتل آخر ملوكهم ، توپاك أمارو Tupac Amaru على يد الاسبان .

★ ★ ★

والعجيب فى هذه الحضارات أنها تشابهت تشابهاً كبيراً ، وذلك مع الحقب الطويلة الفاصلة بينها ، ومع جهل اكثرها للكتابة ، ومع قلة السفر البحرى وصعوبته وضآلة الطرق التى تصل بينها . ولذا فانه يمكن وصف طبهم وصفاً يكاد يكون موحداً ، مع الاشارة الى الفروق فى حينها .

وكان لها طب متميز عن غيره ، لم يقل فاعلية عن طب اوروبا المعاصرة ، أو عن فاعلية خليط الخرافات والعادات الذى أدخله الفاتحون ومدعو التطبيب . وبما ان الشعوب والقبائل التى أمّت القارة الأمريكية هجرت اليها من سيبيريا أو من نواح اخرى من آسيا ، فقد جلبت معها مميزاتها المغولية التى نرى آثارها الطبية فيما يُطلق عليه « الشمانية » و «الطوطمية» اللتان نشأتا فى آسيا. والشمانية مذهب من مذاهب شمال آسيا ، يؤمن بعالم محجوب ، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف ، الذى لا يستجيب الا للساحر الكاهن (الشمان) ، أما الطوطمية فهى الايمان بوجود صلة خفية بين جماعة وبين « طوطم » ما ، ووثن يمثله . وقد يكون نباتاً أو حيواناً ، يتخذ رمزاً وعلماً للاسرة والعشيرة .

المراجع :

المراجع التي يُعتمد عليها فى دراسة طب الأمرنديين كثيرة ،ولكنها جميعها مراجع جزئية لا ترضى فضولنا تماماً عند البحث عن الأمراض التى كانت هذه الشعوب تشكو منها ، أو عن وسائل العلاج التى كانت تتبعها ، ذلك لأن المتن الطبية المحضة تكاد تكون معدومة ، واذن فعلينا ان نلجأ الى الاستنتاجات المستنبطة من التحف الفنية ، أو من التآريخ العامة التي لا تربى قيمتها على قيمة كل التفسيرات البشرية، لأنها تتلون ، ضرورة ، باعتبارات تعود الى شخصية المفسر ، أو الى نزعة الفنان أو المؤرخ، أو الى الأفكار الشائعة عند ظهورها .

واذا أضفنا الى هذا أن أرض امريكا ما تزال تكتنز آثاراً وكتابات لم يكشف عنها الى اليوم ، تحتم قبول هذه الاستنتاجات بكثير من التحفظ ، غير أن حكمنا عليها يصح ــ انصافاً لها ــ أن يبنى على المقارنة بالأحوال فى اوروبا زمن الفتح الاسبانى ، وهو الزمن الذى احرق فيه (سر ڤتوس) Servetus حياً لأنه وصف دورة الدم ، والذى كان فرنل Fernel يميز فيه بين خواص زبل الحمام والدجاج والماعز وغيرها ، وكان باراسلسوس Paracelsus يجد نفسه مرغماً على احراق كتب جالينوس فى الميادين العامة ليحرر الطب من الحبال التى كبله بها ذلك العالم الاغريقى مدة الف وستمائة سنة .

واهم حيثيات هذا الحكم سنستمدها ، كالمعتاد ، من البقايا البشرية ، ومن الصور ، والآثار ، ومن المخطوطات المعاصرة ، وسنوفى كلاً منها حقها عند مناقشة الأمراض المختلفة ، غير أنه علينا ان نلاحظ أن البقايا الجثمانية قليلة فى المكسيك لاعتياد المكسيكيين احراق الجثث أو دفنها دون تحنيط ، ولهذا السبب فان معرفتنا للبقايا البشرية ، وللأمراض والتشويهات الشائعة ، لا تقارن بمعرفتنا لها فى عهد الفراعنة وفى العهود المقابلة لها أو السابقة لها فى مصر أو العراق .

ثم ان الموجود فى المتاحف والمجموعات الشخصية من التماثيل وأوانى الخزف كثير جداً . وهى تبين بعض الأمراض والتشويهات الخارجية ،ولكنها بطبيعتها صامتة عن الأمراض الداخلية . كما انه يدخل فيها وفى الرسوم ــ شأنها شأن كل انتاج فنى ــ عامل خاص بالفنان وبميوله ، وبالرمزية الدينية أو الطقسية الشائعة . والى هذا تبقى المخطوطات وما يزينها من الرسوم . وقيمة تلك لاتقدر بثمن وان لم تكن واحدة منها « طبية » بالمعنى العلمى . غير أنها ، مع ذلك ، تحوى فى ثناياها معلومات طريفة عن طبائع الهنود وأمراضهم وعلاجها . اما تلك التي سبقت كتابتها تاريخ الفتح الاسباني فان عددها قليل جداً بسبب تعصب الطغاة الاسبانيين ، واصرارهم على ابادة كل هذه المستندات لحكمهم عليها بأنها شيطانية ووثنية . ولذا فان جل المخطوطات الموجودة اليوم لاحقة للفتح ، وبذلك لا تلقى الا ضوءاً غير مباشر على الأحداث التى ترويها .

واحد المخطوطات التى سبقت الفتح : (كودكس درسدن Codex Dresdensis) الذى يرجع الى ما قبل القرن الحادى عشر ، موجود بقينا ويحوى دراسات فلكية ، والثاني (Codex Tro— Cortesianus) ، الموجود فى المتحف الأمريكى بمدريد ، يجمع طائفة من الطلائع الفلكية ، والثالث (كودكس بيريز Codex Peresianus) يحوى نبذاً عن طقوس مستوحاة من التقويمات اليومية (روزنامة) .

ومؤلفو هذه المنسوخات ، بعضهم من الهنود الذين اعتنقو المسيحية وارتضوا تقديم تاريخهم واساطيرهم وعوائدهم القديمة على شكل يرضى حكامهم الطغاة ويتمشى ودينهم الجديد ، وقد الفوا باللغة المحلية ، وزودوا

هذه المصنفات بتعليقات تفسيرية ، او بتراجيم لاتينية أو اسبانية .

ولكن اغلبية هذه النصوص من تأليف الاوروبيين الذين عاشوا فى هذه البلاد ، سواء أكانوا موظفين اداريين أم عسكريين أم رهباناً أم زواراً ، ويغلب فى هذه النصوص الاهتمام بالملاحظات الطريفة أو العوائد الغريبة لتشويق القارىء أو لتبرير الفتح عن طريق السخرية من سكان أهل القارة الأصائل واظهارهم بمظهر الوثنيين المتخلفين غير الجديرين بالاستقلال ، اما الذين حاولوا انصاف السكان الأصائل ، أو تجاسروا على امتداحهم بعد أن دققوا البحث والاطلاع ـ اما عن محبة للبحث العلمي المحقق ، واما بواعز الانسانية ـ فانهم كانوا قلة . ومن هؤلاء ، فى المكسيك ، الراهب برناردينو دى ساهاجون Bernardino De Sahagun الذى اعيد نشر مؤلفاته أخيراً (١) . وفى بيرو الراهب بارتولومى دى لاس كازاس Fray Bartolome de Las Casas الذى استحق لحبه سكان هذه البلاد ، أن يطلق عليه ملك اسبانيا لقب « حامى جميع الهنود » ولم ينشر مؤلفه الا فى سنة ١٨٧٥ (٢) .

ومن أهم الكتب المتأخرة ـ وعددها ضخم ـ الثلاثة التى اشرنا اليها فيما سبق ، والتى وضع أحدهـا فيليب هوامان يوما دى أيالا Felipe Huaman Poma De Ayala حفيد آخر أباطرة الاينكاس ، لتمجيد ماضى شعبه . وقد نسي المؤلف زماناً غير قصير ثم كشف عنه بالمكتبة الملكية بكوبنهاجن فى سنة ١٩٠٨ ، ونشر سنة ١٩٣٩ (٣) ، ووضع ثانيها جارثيلازو انكا دى لاڤيجا Garcilaso Inca De La Vega المولد ، والمنتمى الى سلالة ملكية هندية عن طريق والدته ، ووضع ثالثها الراهب اليسوعى برنابى دى كوبو Barnabe de Cobo الذى الف تاريخاً للعالم الجديد يتصف بالواقعية ، انتهى من كتابته فى سنة ١٩٥٣ (٤) .

وقد اخذ عدد الدراسات التى تناولت طب هذه المناطق يزداد يوماً بعد يوم . ويستطيع القارىء الاطلاع على كشوف مفصلة لهذه المراجع فى مقالات جويرا Guerra (٥ و ٦ و ٧ و ٤٤) ، وشادڤالدت Schadewaldt (٨) ، وفرنسيسكو فلورس Francisco Flores الذى راجع تاريخ طب

---

(١) Sahagun, Fray Bernardino de, Historia General de las Cosas de Nueva Espana, Maxico, 1829—1830; Pedro Robredo ed., Maxico, 1938

(٢) Las Cassas, Bartolomé de, Historia General de las Indias, 1561; ed. Marques de la Fuensanta, Madrid, 1876

(٣) Poma de Ayala, F.H., Nueva Cronica y Buen Gobierno, 1613, ed. Inst d. Ethnolog., Univ. de Paris., 1963

(٤) Cobo, Fray Barnabe, Historia del Nuevo Mundo. M.J. de la Espana, Seville, 1890-1893

(٥) Guerra, F., La bibliografia de la Historia de la medicina mexicana, 1949, Prensa Medica Mexicana, 14, 87—93

(٦) IBID., Maya Medicine, 1964, Medical History, 8, 1, 31-44.

(٧) IBID., Aztec Medicine, 1966, Meical History, 10, 4, 315-338

(٨) Schadewaldt, H., Altmexicanische Heilkunde, 1962, Medizinische Welt, 14 1454-1464

المكسيك حتى سنة ١٨٨٨ (٩) ، ومارتينز دوران Martinez Duran الذى تخصص فى تاريخ جواتيمالا (١٠) ، وشارل خورى (١١) ، وشتورتفانت (١٢) .

النشأة : اننا ، اذ نتأمل فى طب هذا العهد ، انما نشاهد نشأة الطب بصفة عامة ، كأنه توقف فى أول أطواره ، وركد قروناً ليسمح لنا بهذه النظرة الشائقة الى أوائله .

نشأ الطب مع الانسان ، وقد كان له دائماً وجهان : وجه انساني بحت ، ناجم عن حب الوالدين لطفلهما المتألم ، وشفقة عضو المجتمع على أخيه ، واهتمام القائد بجنوده ؛ ووجه آخر ، ناجم عن فضول الانسان وحيرته أمام اسرار الكون ، وعن نزعته السببية التى طالما حفزته الى البحث عن سبب لكل مسبب ، وقد ظل هذا الفضول أقوى دافع للتقدم ، فقد دفع الى تخمين تفسيرات ، اختلف جانبها من الصحة ، فاحتفظ بها مبتكروها اذا تحققت تكهناتها — واستبدلوا بها غيرها اذا تناقضت نتائجها والواقع ، فكان تعاقب التخمينات ، وتحسينها التدريجي مهما تكن من البدائية ، بداية تهجى الفلاسفة للعلم ، وأول قواعد انطلقت منها المعرفة .

ويقابل هاتين النزعتين اتجاهان مختلفان فى العلاج : أحدهما عملى تجريبى يرمى الى تخفيف العارض وتسكين الألم وتخفيفه ، وهو ما نسميه بالعلاج العرضى . والثانى عقلى ، يرمي الى معرفة الأسباب الاولى لازالتها . ولكن هذين الاتجاهين ، بسبب نشأتهما فى ذهن واحد ، تسايرا ، واختلطا وان ظل كل منهما مستقلاً عن الآخر الى حد كبير أو صغير .

ولم يختلف الطب (الأمرندى) عن غيره فى العالم . غير أن نصيب كل من النزعتين ، ودرجة تقدم كل منهما على الاخرى ، وما حازت كل منهما من الركود أو التطور ، اختلف عند كل شعب حسب نظرته الى الحياة . وقد تفرعت النزعة السببية عند أوائل وعي الانسان — لدورها — الى نوعين من التفسيرات : هما التفسير السحرى والتفسير الالهى ، وقد غلب أولهما فى (بيرو) ، وكان للثانى الغلبة فى المكسيك .

ويختلف السحر عن الدين اختلافاً تاماً ، وان كان الكثيرون من العلماء يرون أن الدين انحدر عن السحر : فالسحر يؤمن بوجود قوى خفية مستقلة ، غير مرتبطة بشخص أو بمادة ، هى التى تنظم العالم ، وان هذه القوى يمكن أسرها ثم احلالها فى جسد الغير ، وبصفة عامة تسخيرها لأغراض الساحر عن طريق وسائل معينة . وللسحر منطق خاص به ، يستقرىء المثل بالمثل من القياس السطحي ، ويرى روابط بين المسميات والأسماء ، وبين الأجسام المتشابهة ، ويؤمن بخواص الأرقام والحروف وبقوة الألفاظ والأصوات والأسماء ، وبحتمية تتابع الأحداث اذا حدث أن تتابعت مرة ، وبامكان الحاق الأذى فى شخص اذا فُعل هذا بنموذج يشابهه ، وما الى هذا من فروض مبنية على سببية وهمية .

---

(٩) Flores, F., Historia de la Medicina en Mexico des de la epoca de los Indios hasta la presente, Secretaria de Fomento, ed. Mexico, 1886—1888

(١٠) Martinez-Duran, c., Las ciencias medicas en Guatemala, 3rd, ed., Ed., Ed. Universitaria, Guatemala, 1964.

(١١) Coury, C., La Medecine de l'Amerique pre-colombienne, ed. R. Dacosta, Paris, 1969

(١٢) Sturtevant, W.C., Bibliography on American Indian Medicine and Health, Smithsonian Institution, Bureau of American Etnology, 1962

أما الطب اللاهوتي أو الكهنوتي فانه يختلف عن الطب السحري في الجوهر وان كان يشابهه في الشكل ، ولا يتميز عنه أحياناً . ذلك ان السحر يدعي سلطاناً مباشراً على القوى الفعالة التي يفرضها ، ويأمرها بأداء المطلوب منها ، ويسخرها لأغراضه ، في حين أن الطب اللاهوتي يتوسل الى الاله طالباً تدخله في الأمر المطلوب (١٣) .

وقد حاول الكثيرون تحديد الفيصل بين الدين والسحر . فقال البعض ان الدين هو العقيدة والسحر هو الطقس . الا ان ديناً لا يرسم لمعتنقيه خط السير في الحياة لا يسمى ديناً ، ولا يزيد عن كونه نظرية فلسفية . وقال البعض الآخر ان أساس الأديان هو قبول سلطان الآلهة ثم مساومتها بقبول التقيد بالفروض الخلقية وواجبات العبادة ثمناً لما يطلب منهم من حماية ورعاية ، وهذا أقرب الى الحقيقة والعقل .

وبالتالي فان وسائل الطب اللاهوتي اتخذت صورة مختلفة عن وسائل السحر ، اذ أنها نبعت من الفكرة بأن المرض انما هو عقاب الآلهة للانسان لخطيئة ارتكبها ، واذن فانه يتحتم البحث عن هذه الخطيئة ، أو فرض وجودها ، ثم الالتجاء الى الآلهة لرفع العقاب ، أو التوسل الى اله أقوى للتغلب على الاله المؤذي ، وهذا بالصلوات والترتيلات وتقديم البخور والقرابين وبالطقوس التي كان يفرضها كل دين .

غير أن شخصية سادن السحر أو الكاهن كان لها أكبر أثر في هذه الطرائق العلاجية . وهذا ما نراه الى اليوم في حلقات العلاج التي تخرج عن الطب العلمي ، كالعلاج الروحاني أو العلاج المغنطيسي الخ . . ولخطورة الساحر بين قومه خضع اختباره لقواعد دقيقة ، فلا بد أن يكون من سلالة ساحر عظيم ، أو أن تقترن أفلاك مواتية ساعة ميلاده ، أو أن يحمل بعض الشارات على جسمه ، أو أن يصاب بأحد الأمراض المقدسة المزعومة كالصرع أو الهستريا ، أو بتشويهات معينة ، أو أن تكون اعجوبة قد وقعت له في حياته الخ . . ومـا يزال رهبان التبت يأخذون بمثل هذه الاعتبارات في انتخاب أئمتهم ، كما تراعيها الشعوب البدائية في اختيار سحرتها .

وليس ثمة شك في أن الساحر كان يُربى تربية خاصة تقوي ملكاته ، وتلهب حواسه وتزيد من عقيدته بأنه امتاز عن اخوته ، هذا بالاضافة الى وسائل الخداع التي كان يمارسها . ومن أمثلة هذا ما شاهدته « روث بندكت » بين هنود شمال غرب أمريكا ، فقد روت انها رأت ساحراً يضع قطعة من القطن داخل فمه بين اللثة والخد ، ويتمضمض امام الملأ ليبرهن على خلو فيه ، ثم يعض غشاء فمه الداخلي في خلال حركاته الجائرة ، ثم يمتص محل المرض أو الألم ، وفي آخر تمثيليته يستخرج من فمه لفافة القطن وقد امتزجت باللعاب والدم وأصبحت أشبه بالدودة ويدعي أنه استقصى المرض باستئصال الدودة المسببة له (١٤) .

ولنعد الى الطب أو بعبارة أدق الى التطبيب ، عند هنود أمريكا .

لقد كان للطب التجريبي عندهم حقل محدود جداً ، وهو حقل الحالات المرضية ذوات الأسباب الخارجية الظاهرة كالجروح ، مع قدر من الملاحظات عن تأثير بعض النباتات أو العوامل الطبيعية ، وقد كانت الفرما كوبيا (الأمرندية) ، التي ورثنا منها الكثير

---

(١٣) بول غليونجي ، طب وسحر ، الادارة العامة للثقافة ، وزارة الارشاد القومي القاهرة ، الكتاب الخامس .

(١٤) Benedict, R., Patterns of Culture, 1960, Mentor Books, The New American Library, New York, p. 187.

من العقاقير المفيدة ، نتيجة ملاحظات تعاقبت على مدى قرون . وكان للمريض الخيار بين الطب السحرى — الذى كان يمارسه عند الاينكاس (ايشورى Ichuri) ، وبين الطب التجريبي الذى يمارسه (سانكويوك Sancoyoc) ، شأنه شأن المريض المصرى فى عهد الفراعنة الذى كان له أن يختار بين الكاهن (وعابو) والطبيب العلمانى (سونو) ، او شأن المريض البابلي الذى كان له أن يتوجه الى الـ (أسيبوتو) أو الى الـ (أسوتو) ، أو المريض الصيني الى الـ (وو) أو الى الـ (يى)، كل حسب ميوله الخاصة أو حسب طبيعة مرضه . وكان الخيار نفسه للمكسيكى بين الـ (سيكوانس) او الـ (اهمن) أو الـ (تيستل) وهو الطبيب العلمانى ، الا أن أكثر اللجوء كان للساحر أو الكاهن وليس للطبيب ، لأن الأول والثانى كانا يتناولان الأمراض الداخلية التى كانت أسبابها خفية والتى — قياساً على الأمراض الناتجة عن تأثيرات خارجية ، كانت تنسب الى قوى لامادية ، غير مرئية ، تنتمى الى عالم ما وراء الطبيعة ، أو الى الأرواح ، والجن ، أو القوى الكونية .

وبما أن المرض فسر على أنه ناجم عن وجود عنصر غريب فى الجسم مستقل عنه ، فان الأعراض كانت ، فى نظرهم ، مظاهر ثانوية لهذا الوجود الذى حل بجسم المريض أو امتلكه . واذن فالتغلب على هذا الكيان الخفى الذى كوّن المرض لم يكن متاحاً الا لمن عرف طرق الوصول اليه أو وسائل التأثير عليه ، وقد قال « سوستل » فى هذا الصدد :

تبدو افكار المكسيكيين القدامى وعاداتهم الخاصة بالمرض والطب ، مركباً لا ينفصم من الديانة والسحر والعلم ... ولكن ، ليس ثمة من شك فى أن الأول ، ولا سيما الثانى من تلك العناصر الثلاثة ، سيطرا على الثالث ، فقد كان الـ (تيسيتل) (رجلاً كان أو امراة)، ساحراً قبل أن يكون طبيباً ، غير انه كان ساحراً خيّراً ، مقبولاً ، ومعتمداً عليه فى مجتمع كان يستنكر السحر « الأسود » أى الذى يبتغى الحاق الأذى بالعباد .

وقد زار بارون لاهونتان ، فى سنة ١٦٨٥ ، هنود منطقة كيبك — الذين لم تختلف عاداتهم عن عادات الهنود الاخر — ووصف الطبيب الساحر فقال « انه نوع من الأطباء ، أو بعبارة أصح من المشعوذين ، وسبق أن شفى من مرض خطير ، فوصل به الجنون الى حد الظن بأنه أبدى ، وأنه يملك قوى تمكنه من شفاء كل الأمراض بمخاطبة الأرواح ، طيبة كانت أو شريرة . ومع ان الجميع يهزأ بهؤلاء المشعوذين فى غيابهم ، ويراهم على أنهم مجانين ضاع رشدهم نتيجة للمرض ، مع ذلك يسمح لهم بالاقتراب من المرضى .. يحضر هذا الدجال فيتفحص المريض بدقة ويقول : « ان كانت الروح الشريرة هنا ، فانى سوف ارغمها على الاقلاع بسرعة » .. ثم ينعزل فى خيمة صغيرة اقيمت لهذا الفرض ، حيث يغنى ويرقص ويصيح كالذئب المتوحش . ثم يأتى الى المريض ويمتص جزءاً من جسده ، ويستخرج بعض العظام من فمه ، مؤكداً للمريض انه انما أخرجها من جسمه ، وان مرضه بسيط ، ويهيب به أن يرسل عبيده وخدمه لاصطياد الفزلان ليأكل من لحومها التى لا غنى عنها للشفاء . ثم يقدم للمريض — بالاضافة الى هذا — عصير بعض النباتات الملينة ، غير ان المرضى درجوا على الاحتفاظ بها ، مجاملة ، دون تعاطيها » . وهذه النبذة الأخيرة تعبر عن تشكك المرضى الأزلى فى الوصفات الطبية (١٥) .

---

(١٥) Lahontan, Baron L.A. de, Mémoires de l'Amerique Septentrionale, La Haye, 1703

أما النزعة الكهنوتية التى سادت المجتمعات التى يسيطر عليها رجال الدين فنقتبس فى وصفها ما قاله كونتنو Contenau عن طب بابل وهو ينطبق تماماً على هذا النوع من العلاج فى كل مكان وكل زمان ــ قال : « ان الاله هو السيد الحقيقى للانسان ولكل ما حققه ، ويلحق المرض بمن يشاء ، وهو الذى يرجع اليه لاخماد حنقه ، والشفعة فى يد وزرائه وخدمه ... ولذا يكون من الطبيعي أن ينتمى الطبيب الى فئة الكهنة ، هذا الى أن هذه الفئة هى الوحيدة التى كانت على جانب من العلم » (١٦) .

ولذا فانه ، ازاء هذه النظرة الى المرض ، يصبح البحث عن مقر المرض ، أو عن نوعه من التفاهة بمكان ، اذا قورن بضرورة التحقق من الشيطان المؤذى أو من الاله الضارب ، ويتحول التشخيص الى دراسة للأساطير ، ترمى الى الكشف عن القوى الكامنة وراء المرض ، والى سبب حلولها بالمريض ، والى الطرائق التى توصلت بها الى غرضها .

وقد كان الأمرنديون قبل كولومبس ينظرون الى المرض ، بصفة عامة ، على أنه عقاب .
فكان أول ما يفعله الطبيب ان يسأل : « هل ارتكبت خطيئة ؟ وهذا قبل أن يسأل : اين الالم ؟ »، أما اذا كان المريض لا يذكر الخطيئة التى ارتكبها فعندئذ يقع على عاتق الطبيب اكتشافها .

وكان المريض المصاب بداء الهى يسمى فى لغة الاينكاس والاستيكاس ــ نتيجة لهذه النظرة المزرية اليه ــ منتسباً لهويلزتلى Netspalhuiliztli ، آى آكل الروث ، وكان يرسم ــ مثلاً فى (كودكس بورجيا) ــ مصاباً بآلام معوية وبولية وقيء دم واسهال وعدم القدرة على احتباس الفضلات (١٧) ، وهذه النظرة لم تشمل كل الأمراض بل استثنى البعض منها ، ولا سيما العاهات ، التي لم تعد عقاباً ، بل كانت ــ على العكس ــ علامات تنبىء بمميزات قدسية أو بمواهب طبية .

وكانت أكثرية الآلهة تلعب دوراً طبياً ، وكان فى مقدورها الحاق المرض أو الابراء منه على السواء ، اما عدد تلك الآلهة فى المكسيك فانه فاق بكثير عددها فى بيرو ، حيث كانت هذه القوى مركزة فى اثنين من الآلهة : باشاماك Pachamac وڤيراكوشا Viracocha (المسافر الخيِّر الذى يهب الشفاء) ، هذا بالاضافة الى جمهرة من الجن ومن قوى خفية مرتبطة ببعض المناطق أو ببعض الأشياء التى كانت موضع عبادة خاصة .

أما عند (المايا) فان اله الطب الأول كان اتزامنا Itzamna (الاله الأحول) مخترع الكتابة ، وابن هوناب (الاله الخالق) ، وكانت زوجته تسيطر على نمو النباتات الشافية . وكان لدى المايا اله للموت والأوبئة ، واله هو « سيد الأطباء التسعة » ، واله للمياه .. الخ .

ونسب الاستيكاس اختراع الطب الى كويتزالكواتل Quetzalcoatl اله المعرفة والخير ، وكانوا يقدسون (توسى) الهة التكهن ، ويضحون لها شابة تحمل اسمها . أما اله المطر فانه كان مسؤولاً عن الاستسقاء ، وعن الروماتزم والنقرس والشلل ، وكل الأمراض المنسوبة الى اضطرابات الجو أو الهواء ، والقرح ، وأمراض الجلد ، والادمان على شرب

---

(١٦) Contenau, G., La médecine en Assyrie et Babylonie, Maloine, Paris, 1938.

(١٧) Ehrle, R.P., Il manoscritto messicano Borgiano, ed. Danesi, Rome, 1898

الخمر ، وكانت لهم الهة خاصة بالجرب وبأمراض العيون ، واله لأمراض الأطفال كان يعالج مرضاه فى معبده باعطائهم شراباً اسود اللون ، وثمة اله آخر للعاهات والتوائم ، واله ذو قوى منومة وتكهنية للأمراض المعدية ، أما اله الموسيقى فكان مسئولاً عن الأمراض الجنسية التى تحل بالرجال والنساء اذا اقترفوا محرمات جنسية ، الخ .. وخلاصة القول ان الاستيكاس كانوا يختصون بكل نوع من أنواع المرض الهاً قائماً بذاته .

اما عند الهنود الحمر ، فكانت السلطة العليا فى يد (الشمس الكبرى) أو (الروح الكبرى) وكان المرض يُعزىأيضاً الى حيوانات اسطورية ، او انسان مؤذ، أو ميت غير راض،

النظريات المرضية وفن التشخيص :

ان اول خطوة فى العلاج هى التشخيص ، وكانت هذه الخطوة كما رأينا تتلخص فى التحقق من القوى الخفية التى سببته ، ومن الطريق التى اتخذتها لتحقيقه ، وليس من نوع المرض أو مقره .

اما طريق نشاة المرض بسبب هذه القوى ، فانها كانت تتلخص فى واحدة من طرق ثلاث هي : ضياع الروح ، أو دخول جسم أجنبي غير مرئي ، أو نفوذ جوى .

والروح كان يُطلق عليها لفظة « تونالى Tonalli » التى تعنى الروح الحيوية ، أو قدر الانسان وقضاءه ، أو نجمه ، وكانت القوى الشريرة تستطيع انتزاعها من الفرد ، كما ان الساحر كان يستطيع اعادتها بوساطة آلة جوفاء من العظم المزخرف تسمى (آسرة الروح) ، ويعتقد ياركو (١٨) أن تفسير المرض هذا كان أقدم التفسيرات التي اخذ بها الأمرنديون .

أما تسرب جسم دخيل ، فكان اكثر التفسيرات شيوعاً ، ومفاده امتلاك الجسم أو الكائن الدخيل لجسد المريض .

والتفسير الثالث ، اى وجود رياح ضارة أو نفوذ جو مؤذ ، كان يؤدى عند المكسيكيين معنى وجود تأثيرات مضرة غير مرئية تحوم حول الانسان فى بعض الأيام ، أو بعض الأجواء ، ولا سيما فى اثناء الليل ، وهذا التفسير يقارب بعض نظريات المصريين القدامى ــ الذين وصفوا فى الجزء السحرى من بردية ادوين سميث (١٩) ريح الكاهن ، أو ريح الميت أو ريح طاعون السنة ــ وهذا هو الذى أدى الى تسمية مرض الملاريا من لفظتى Mal و Aria اى الهواء الردىء . وقد تكون العلاقة الملاحظة بين بعض الأمراض وبين انتشار البعوض أو ارتفاع درجة الرطوبة قد أدت الى هذه النظرية .

اما التشخيص فى حد ذاته فان الطريقة المفضلة للوصول اليه كانت استطلاع البوادر أو عمليات التكهن بوسائل شتى تتطلب معرفة لمبادئها لا يجيدها الا الكهنة والسحرة . ومن تلك الوسائل أن سكان بيرو كانوا يتفقدون سلوك الحيوانات ، أو الرسوم التى ترسمها أوراق شجرة الكوكا المتساقطة على الأرض ، وكان المكسيكيون يلاحظون الأشكال التى ترسمها بذور الذرة اذا نثرت على قطعة من النسيج الأبيض ، أو اذا سقطت فى اناء من الماء ، وكان سقوطها الى اسفل الاناء يعد طالع

---

(١٨) Jarcho, S., Some observations on disease in prehistoric North America, 1964, Bull. Hist. of Med., 38, 1, 1—19.

(١٩) The Edwin Smith Papyrus, ed. J.H. Breasted, 1930, The Chicago Univ. Press

سوء وعومها أو توزيعها توزيعاً متساوياً يعد فأل خير .

وبالمثل فان هنود الشمال كانوا ينثرون مسحوقاً على سطح سائل ، وأوصى كودكس مالياباكى (٢٠) باستخدام القواقع كما يفعل « الفجر » اليوم . ولقد أوصت مراجع اخرى بالنظر المدقق الى المرايا أو الى سطح الماء ، أو باستطلاع العقد المعقودة على الحبال، فاذا كانت العقد تنحل ذاتياً كان الطالع حسناً . والمعروف عموماً أن علاقة العقد بتعقيد الامور أو ايقافها مبدأ شائع فى السحر (والنفاثات فى العقد) .

ثم ان كهنة « الاينكاس » كانوا يدعكون جسم المريض بخنزير رومى حي ، ثم يقتلون الخنزير خنقاً فوق موضع الألم ، ويستنتجون من شكل أحشائه مقر المرض وعلاجه ، أو يتكهنون بمآل المرض بقياس ذراع المريض اليسرى بيد الطبيب اليمنى بعد تفويصها فى التبغ .

وقد استنبط (الاستيكاس) من مبدأ الملاقة المزعومة التى تربط الكون الأكبر macrocosm (وهو الكون كافة) ، بالكون الأصغر microcosm (وهو جسم الانسان) ـ استنبطوا جداول تحدد علاقات أجزاء الجسم بالأيام ، كما أن (الناهوا) ربطوا بين الأرض والماء والمطر والهواء والحيوانات والأحشاء ، وهذا يكاد يطابق ما كان يؤمن به الفلكيون والأطباء فى القرون الوسطى .

ولكن ، بما أن التكهن يفترض اتصالاً مباشراً بين المتكهن وبين عالم الأرواح الخفى ، فقد كان من الطبيعي أن يبحث ذلك المتكهن عن وسائل تيسر هذا الاتصال ، فاستعين بصفة خاصة بمركبات كانت تضع الساحر أو الكاهن فى حالة توتر وهياج وهلوسة . وقد افترضوا انها ، بهذا ، تنبه ملكات الكاهن المزعومة ترهف حواسه وتزيد من حساسيتها ، ولذا لجأوا الى نباتات عدة كالبيوتل الذى يحوى مواد مهلوسة ، والى التبغ والخمور التى كانوا يتعاطونها شرباً أو عن طريق الحقن الشرجية ، هذا مع قرع الطبول والرقص والحركات الهستيرية التى كانت تخيل الى مشاهديها ان روحاً حلت بشخص الطبيب أو المريض .

العلاج : وكان قوام ذلك العلاج خليطاً من الخبرة ، ومن الاعتبارات الروحانية ، أو شيئاً وسطاً بينهما ، وهذا كله بعيد كل البعد عن نطاق العقل ، ولكنه مبنى بناء منطقياً سليماً على بعض المبادىء والمقدمات الزائفة التى يمكن حصرها على الوجه الآتى :

١ ـ عدم التمييز بين الفرد والمحيط ، والتخيل أن الانسان مجرد عضو من جسم كونى شامل هو ـ كالجسم الآدمى ـ متضامن الأعضاء مستطاع التأثير عليه بحكم تضامنه الكامل مع العالم ، عند معرفة سر الروابط التى تربطه به .

٢ ـ اسناد روح خاصة وارادة مستقلة لكل كائن ، والتصور أنها دائمة التدخل فى الحياة اليومية .

٣ ـ تأليه الكائنات والأحداث ، كالأنهر والأشجار والكهوف والجبال والبراكين والأعاصير ، وامكان تجسد هذه الكائنات والاعلام المؤلهة فى جسد الساحر أو الكاهن ، وكان هذا التألية للكائنات اما طلباً ، واما خوفاً من الكوارث التى تحل بها .

٤ ـ عدم ادراك فكرة الموت ، وعدم التفريق بينه وبين الحياة ، وتخيل الموت على انه نوم عميق يتابع المتوفى من خلاله حياته السابقة ،

(٢٠) Loubat, Duc de, Codex Magliabecchiano XIII, 3, ed. Danesi, Rome, 1904

ويستيقظ منه أحياناً ليزور الأحياء فى صورة طيف لدى نومهم ، وشبح أو رؤيا لـدى يقظتهم ، يزورهم ليطالبهم بحقوقه وأملاكه ، ومن هنا العمليات الرامية الى ارضاء الأرواح بتقديم الطعام والقرابين .

٥ – اسناد قوة كامنة الى الألفاظ ، تنطلق من فم المتكلم غير مبالية بشخصيته ، سالكة طريقاً ذاتية لا عودة منها ، ثم الاعتقاد بـأن الكلمة التى تصور المدلول انما هى المدلول ذاته . وبأن اسم الشخص انما هو الشخص نفسه ، وبالتالى بأن معرفة اسم الشخـص تسمح بامتلاكه وتكسب سلطاناً عليه . ومن هنا الايمان بقوة التعاويذ شريطة أن يلتزم عند نطقها بشكلها وبطريقة ترتيلها دون انحراف ، اذ أن أقل تعديل فيهما يغير من طبيعتهـا ويفقدها فاعليتها ، وقد يودى بحياة مـن أخطأ القاءها .

وقد كانت التعاويذ على اشكال مختلفة ، منها الأمر بخروج المرض ، أو نهى الروح عن الحاق الأذى به ، أو المجاهرة بعدم الاذعان الى الروح الضـارة ، أو ذكر اسـم المرض ، أو التهديد ، أو ادعاء الحصانة ، أو طلب تدخل أرواح أقوى ، أأو انتحال ذات الاله ، أو تأليه المريض او اعضائه ، أو سرد اساطير الآلهـة **لمحاولة اعادة احداثهـا ، أو ... أو ذكر اسـم** المرض ، ايقاناً بأن معرفة الأسماء تمنح قـوة **التحكم فى مدلولها .**

وكانت طرائق استعمال التعاويذ متباينة ، فمنها مـا كان يسـتخدم بمصاحبة علاج . ومنها ما كان يتلى فى أثناء تحضير الدواء ليضفى على محتوياته صفات علاجية خاصة ، ومنها ما كان يرتل على الشخص المشعوذ او ينطق به على الأحجبة والطلاسم ليحمل قوة التعويذه وينقلها من الساحر الى المريض دون استخدام دواء ما . ومن الغريب أن الطبيب او الساحر – عندما كان يرتل التعويذة – كان يتكلـم بلسان الاله تارة ، والسـاحر الآمر طـوراً ، والمريض أحياناً ، منتحلاً كل تلك الشخصيات دورياً .

٦ – الاعتقاد بأن حركة رمزية او تمثيليـة تُحوِّل – بفعل قوة السـاحر – الشبه الى حقيقة ، والحركة على أنواع : فاما أن تستخدم وسيلة للتعويذة لتنقلها الى المعوذ له ، وامـا أن تقوم بلون من التمثيل يتناول الأمر المطلوب لضمان حصوله فعلاً ، كأن يقلد السـاحر حركة الماء أو ينفخ ليرمز عن الهواء .. الخ . واما أن تجرى على نماذج تمثل الأمر المطلوب ، أو الروح المؤذية ...

وقد وصلت هذه الحركات الى ذروة التعقيد والفن فى الرقصات التوسلية التى شاعت بين الأمرنديين شيوعاً واسعاً ، والتى كانت تقام باستخدام الأقنعة والملابس التنكرية والريش والألوان الزاهيـة والطبـول وآلات القـرع والموسيقى ، والتى كانت – فى اغلب الأحيان – تحاكى حركات الحيـوانات المؤلهة التى كانت تتوسل اليها ، كرقصة الثعبان المشهورة .

٧ – الاعتقاد بامكان نقل المرض من المريض الى كائن آخر بتلامسهما او باجراء طقـوس انتقال معينـة بينهما ، شبيهة بفكـرة كبش الفداء .

٨ – فرض استمرار التضامن بين الشخص وكل ما امتلكه أو لمسه ، أو بين الشـخص وصورته .

٩ – اسـتنتاج « الهوية » مـن التشابـه واستقراء المثل من القياس السطحى ، والربط بين الشىء وشبيهه وبين الشىء واسـمه ، والاعتقاد بأن اى عمل اتى بنتيجة فى الماضى سوف يأتي حتماً بمثلها فى المستقبل ، أو أن استعمال حجر احمر يفيد أمراض الدم ، أو أن زهرة صفراء تفيد الصفراء ، أو ان نباتاً يشبه عضواً يشفى أمراض ذلك العضو . وفى هذا الصدد قال ساهاجون : « يوجد فى هذه

البلاد حجارة تسمى حجر الدم ، لونها اخضر منقط بنقط تشبه نقط الدم . وتلك الحجارة تستطيع ايقاف النزف ، وقد جربتها لأنى امتلك أحدها ... وعند تفشى وباء سنة ١٥٧٦ سال دم الكثيرين من انوفهم .. وكان النزف يتوقف بمجرد وضع تلك الحجارة فى أيدى المرضى ، ويشفى المرض الذى مات من جرائه الكثيرون ... » .

وبالمثل كان الاستيكاس يعالجون امراض اللثة بأن يضعوا عليها احدى اسنان واحد من الموتى . وكانت بعض القبائل تعالج امراض الاذن بأن يوضع عليها اذن حيوان (نانذو) وذلك لقوة حاسة السمع التى يتمتع بها ذلك الحيوان ، كما كانوا يوصون بأن يأكل المريض لحم الرخم لعلاج أمراض العيون ، وذلك لقوة بصر هذا الطير ، أو بأن يتناول عصير نبات ابيض لادرار اللبن ... الخ .

★ ★ ★

والى القارىء بعض امثلة من تلك الأنواع من العلاج التى كانت تجمع بين اكثر من مبدا من المبادىء التى ذكرناها :

أ ــ امتصاص المرض بالفم : أو بوساطة انبوبة مجوفة ، وتلك عملية دجل ماهرة ،كان المعالج يدعى استخراج المرض الدخيل بوساطتها على شكل دودة أو حجر أو حيوان صغير ،وكان يحضر الحجر أو الحيوان ويخفيه فى ثنايا ثيابه أو فى كيس خفى ، وقد أسلفنا بذكر مثل لهذه العملية تستخدم فيه لفافة من القطن ، وقد شاهد شيئاً كهذا ــ فى البرازيل حوالى سنة ١٥٥٠ ــ الفرنسى تيفى (٢١) ، وكثيرون غيره .

ب ــ التعاويذ المصحوبة بالحركات : يقول سوستيل (٢٢) فى وصف مثل من علاج الصداع : « يدلك التسيتل (اى الطبيب) راس المريض تدليكاً شديداً وهو يقول : أنتم ، أيتها التونالل الخمسة (أصابع الطبيب) المتطلعة نحو ناحية واحدة ، وأنتما أيتها الالهتان (كوانو) و (كواكسوش) اللتان تهدمان الـ (ماسواللى) ، سنجده على شاطىء الماء الالهى ، وسنطيح به فى الماء الالهى » . ثم ينفخ على رأس المريض ويصب الماء على رأسه وينادى الماء قائلاً : « تعال ورد الحياة الى هذا الـ (ماسواللى) خادم الهنا » . وفى حالة اخفاق هذا العلاج كان الطبيب يضع تبغاً مخلوطاً بعقار يسمى (شاللتلى) وينطق بهذه التعويذة : « أنا الكاهن سيد السحر ، أين الذى يهدم هذا الراس المسحور ؟ احضر ، انت الذى ضربت تسع مرات وسحقت تسع مرات (اى التبغ المسحوق) ، سنشفى هذا الرأس المسحور بالدواء الأحمر (شاللتلى)، انى أنادى الريح الباردة لتشفى هذا الرأس المسحور . يا أيتها الريح ، انى أسألك : هل احضرت الدواء لهذا الرأس المسحور ؟ » . وكثيراً ما كانت تلك الحركات تتسم بالعنف ، وبضرب المرضى .

جـ ــ الاعتراف الطقسى : وكانت هذه العادة شائعة عند الاينكاس والمايا والاستيكاس على السواء . ومن الطريف أن الكاهن كان مقيداً بواجب السرية ، كما ان هذا الاعتراف كان يجرى لا لشفاء المعترف وحسب ، وانما

(٢١) Thevet, Andre, 1558, Les singularitez de la France Antarctique, autrement nommee Amerique: et de plusieurs terres et isles deccuvertes de notre temps, Paris, Chap. XLVI.

(٢٢) Soustelle, J., La vie quotidienne des Aztéques à la Veille de la conquête espagnole, 1955, Hachette, Paris.

كذلك لأمراض الأولاد والأقارب والرؤساء ، وكان يصاحب الاعتراف البصق فى الماء (*) ، وكانت تقام حفلات للاعترافات الجماعية العلنية ، يعترف الشعب فى خلالها بخطاياه لابراء ال (سابا اينكا) ، أى ملك الاينكاس . وكان يتبع الاعتراف الاستحمام مع تقديم القرابين والضحايا ، ولم يكن الاعتراف بالخطايا رامياً الى التوبة وطلب الغفران ولكنه كان اقرب الى عملية تفريغ ذهنى يقصد منه التخلص من شعور الاثم ونقل الخطيئة .

د ـ القرابين البشرية : لم تكن القرابين العلاجية الفردية من الوحشية بقدر ماكانت عليه القرابين الجماعية التي اعتاد تقديمها التولتك والاستيكاس ، بل كان الاله المستشار ـ عن طريق الكاهن أو الساحر ـ يكتفي بطلب تضحية جزئية أو رمزية ، مثل اجراء قطع فى الاذن ، أو وخز عضو أو جفن بشوك نباتى ، أو اختراق اللسان بشوك الصبر ، ثم وضع الدم المسكوب عند قدمى الاله أو صبه على الطريق أو على أرضية المعابد . وهذه الجروح كانت تصل من الخطورة الى حد بتر الأصابع . وهناك رسوم وتماثيل من الخزف تمثل هذه العمليات ، وقد نقشت أو رسمت على سبيل الاستبدال أى استبدال رسم العضو مبتوراً أو موخزاً ، ببتر أو وخز العضو ذاته .

هـ ـ استعمال المواد المقيئة أو المنفرة لابعاد الشيطان ، كالفضلات والنباتات العفنة ، وكذلك عملية التدخين ، كما روى تيودور دى برى : « يلقى المرضى على بطونهم ، وتلقى بعض البذور على النار ، فيتسرب الدخان الى افواههم وانوفهم ويسرى فى الجسم ، فيطرد المرض » (٢٣) .

و ـ التربنة لاستئصال روح المرض من مقرها بالمخ .

ز ـ واذا تفشى المرض على شكل وباء أرسل الجنود المدججون بالسلاح فى المدن والطرق والشوارع ، يصيحون ويقومون بحركات هجومية بأسلحتهم ، لقتل عناصر المرض وطردها ، وكانوا يتابعون هذه الحرب الوهمية حتى يبلغوا نهراً أو جدولاً ، فيغتسلون فيه مما يكون قد لحقهم من تلك العناصر .

ح ـ التمائم : وكان الاعتقاد فى خواص بعض الأشياء العلاجية راسخاً عند شعوب أمريكا قاطبة . ومن تلك الأشياء : العقود المصنوعة من الأصابع الآدمية المبتورة ، والأكياس الآدمية والأسنان والأقنعة لتخويف العفاريت ، وتماثيل الحيوانات الحارسة الطوطمية .

لم تكن تلك الطرائق عديمة الفائدة ، ذلك انها كانت تحدث فى المرضى تأثيرات نفسية قوية قد تشفيهم وقتاً قصيراً ، هذا بالاضافة الى أن الأطباء كانوا يقدمون الى مرضاهم فى خلال هذه العمليات عقاقير وأدوية ، سنرى فيما بعد أنها كانت فعالة فى كثير من الأحوال .

هذا ، وقد كانت مزاولة السحر الطبى ، مع مافيه من الشعوذة والسحر ، موضوعة تحت رقابة حكومية مشددة ، تعاقب كل من الحق الأذى بمرضاه . وروى ساهاجون أن الأطباء الذين اتضح تكرار اخفاق علاجهم يقتلون بتصويب سهم الى رقابهم .

اما فى بيرو ـ فكانوا يدفنون أحياء ، وكان الحكم عليهم عند الاستيكاس من اختصاص

(*) قارن بالعبارة الشعبية « تف من بقك » .

(٢٣) Theodre de Brey, Voyages en Virginie et en Floride. Trad. du Latin, Duchartre et van Buggenhondt, Paris, 1927.

مجلس الحكماء ، فلا تعجب اذن من فاعلية علاجهم أو من اعجاب الفاتحين الاسبانيين بالطب المحلي ورفضهم استدعاء اطباء من اوروبا ، ذلك لأن الأطباء المحليين كانوا أمهر منهم ، فنحن نرى أن كورتس في سنة ١٥٢٢ طلب الى ملك اسبانيا تحريم هجرة الأطباء الاوروبيين الى المكسيك لأنهم قليلو الفائدة . وكان هذا التحريم استثناء فريداً لسياسة الاداريين والقساوسة الرامية الى محو آثار حضارة البلاد الأصلية ، بل لقد وصل الاعجاب بهم الى ايفاد بعثات من اوروبا لدراسةالطرائق العلاجية المحلية ، وبصورة خاصة لمعرفة العقاقير التى كانت تأتى بتلك الفوائد .

والآن بعد أن راجعنا نظريات هؤلاء الأطباء وآراءهم وطرائقهم السحرية والكهنوتية ، علينا ــ انصافاً لهم ــ أن نتفحص مدى معلوماتهم العلمية ،وقيمة علاجاتهمالتجريبية.

★ ★ ★

معرفة الجسم وأعضائه :

فى صدد طب هنود أمريكا نستحسن أن نعبر بـ (معرفة الجسم وأعضائه) على لفظة « التشريح » ، وذلك لما فى هذه اللفظة الأخيرة من الاشارة الى مزاولة عمليات تشريح منظمة ترمى الىالكشف عن شكل الأعضاء وأوضاعها، فتلك عمليات لم يمارسها اولئك الهنود .

اما شكل الجسم الخارجى فانه ــ بطبيعة الحال ــ كان معروفاً . غير أن الأمرنديين لم يعرفوا عن الأحشاء الداخلية الا ما رأوه عند تفحص الجرحى والضحايا البشرية ، وعند اجراء عمليات التحنيط ، وتشريح الحيوانات، وهنا يجدر بنا أن نصف طرق الدفن والتحنيط وصفاً مقتضباً لالقاء الضوء على هذه العادات وعلى المعلومات الطبية التى تنم عليها .

لقد حرص القدامى دائماً وفى كل الأصقاع على حفظ اجساد الموتى ودفع الفناء عنها لأسباب دينية قهرية ، وقد اختلفت الوسائل المستخدمة لهذا الغرض باختلاف الشعوب والقبائل .

ففى بيرو ــ اذا كان المتوفى عضواً من أعضاء القبيلة ــ يدفن بأكمله ، وتدفن معه ممتلكاته العادية وبعض الأطعمة وذلك لثنيه عن العودة الى عالم الأحياء . وفى مدينة كويتو اعتاد هنود قبيلة (كوارا) توصيل الفم الى الخارج بوساطة انبوبة جوفاء لتمكين الميت من التغذى عن طريقها .

وخص (المايا) الموتى من النبلاء بالاحراق ، اما غيرهم ، فكانت تملأ افواههم بحبوب الذرة، ثم يدفنون فى وضع الجنين داخل الرحم ، أى بثنى الركبتين تحت الذقن ، أما الملك وحده فكان يحفظ جالساً على عرش من الذهب فى قصر (كوزكو) ، ويعرض أمام عباده ورعاياه .

وفى الأرجنتين كان الموتى يدفنون داخل جرار كبيرة كاملي الأجسام .

على أن عملية التحنيط لم تصل قط الى ما وصلت اليه من الكمال عند المصريين القدامى ، وانما اكتفى بتفريغ الأحشاء ثم بعرض الجثة للدخان ، أو بتجفيفها بدون تحضير ما ، أو بعلاجها بالتانين،أو باكسيد الزنك ، أو بخلاصة النعناع أو بأصماغ وبأشباه قلويات مختلفة .

واختلف الاستيكاس عن هؤلاء فى انهم كانوا يحرقون الجثث ، ما عدا فى حالات الوفاة من جراء ولادة ، أو نتيجة لمرض جلدى ، أو استسقاء ، أو صاعقة ، أو الغرق ، فتلك وفيات نسبت لعوامل جوية ، وبالتالى ، كانت تتمتع بطابع مقدس . وفيما عدا ذلك فان رماد الموتى كان يوضع فى آنية خاصة يصحبه حجر كريم يمثل القلب . وقد حاكاهم فى ذلك شعب الـ (تاراسك) الذى كان ــ فوق ذلك ــ يدفن

أقارب الميت المقربين أحيــاءً بعد تخديرهم بالخمــر .

اما اذا كانت الجثة جثة عدو أو ضحية قدمت قرباناً للآلهة ، فقد تحتم الاحتفــاظ بالراس أو بالجمجمة على سبيل التحفــة . وكان الاينكاس يستخدمون هــذه الجمــاجم كؤوساً للشرب . وقد بلغ عدد الجماجم التى وجدت فى مكسيكو عنــد الفتــح الاســباني ۹۲٫۰۰۰ كما قال بعضهم ، و ۱۳۹٫۰۰۰ كما قال آخرون . وما تزال عادة حفظ الرؤوس المنكمشة شائعة بين هنود الجيڤارو Jivaro وذلك بعد تحضيرها بطرق خاصة ، اساسها ، قبل كل شيء ، ازالة عظام الجمجمة عن طريق فتحة فى الرقبة مع الحفاظ على سمات الوجه بما فيها الأنف والحواجب والجفون والشعر ، وعلاج الأنسجة الرخوة بمواد تضمن حفظها ، وتكرار غمس الرأس فى حمامات متوالية ،حتى يصل حجمه الى حجم رأس المولود الجديد .

وعملية تفريغ الجسد كانت تجرى أيضاً على الأحياء فى ديانة (الاستيكاس) القاسية وكانتهذه العملية تعد فرضاً نحو اله الشمس وضرورة لابقاء الجنس البشرى سليماً . وقد تطورت هذه العقيدة حتى آمن المايا والتولتك والاستيكاس بأن الموت ينجب الحياة فى دورة أبدية لا مفر منها ، وان تضحية بعض الأحياء هى الوسيلة الوحيدة لضمان تجديد حيــاة الآخرين ، وتحقيق أبدية الكون . لاغرابة اذن فى تقبل الضحايا لهذا القضاء بالرضى ، وفى ايمانها بأن هذا العذاب يجعلها جزءاً من الاله .

ومن السخرية بمكان أن حروباً (ســميت حروب الأزهار !!) كانتتنشب لمجرد الحصول على أسرى ، فىأوقاتوتواريخ تعينها التقويمات الدينية . ففى الشهر الثانى من السنةالمقسمة الى ثمانية عشر شهراً ، كان الكهنة يرتدون جلود ضحاياهم البشرية لتكريم اله المسلوخين (كســيبى توتك Xipe Totec) ، وفى الشهرين الثالث والخامس ، كانت تضحى الأطفال للاله تلالوك بغيــة الاستسقاء ، وفى الشهر الخامس يتحتم أن تكون الضحية فتاة تمثل اله الاذرة النامية ، وفى الشهر العاشر — للاحتفال بحصاد الفواكه — كانت تذبح الأسرى جماعة فى اسلوب بشع ، يتلخص فى احراقهم نصف احراق ثم فى انتزاع قلوبهم وهم مــا يزالون على قيد الحياة . وفى الشهر الثامن عشر كان يضحى بعدد كبــير مــن الأسرى والأهلين المربوطين على ســلالم . أما قطــع الراس الطقسي فيستبقى لحفلات نادرة كالتى تقام عند توديع فصل الخريف .

هذا بالاضافة الى حفلات اخرى مماثلة فى مناسبات عدة ، كتتويج ملك او دفنه ، أو لابعاد الأوبئة ، وقد بلغ عدد الضحايا ، فى بعض هذه الحفــلات ، رقــم ۲۰٫۰۰۰ فى السنة ، وقال البعض انه بلغ ، فى منطقــة مكسيكو وحدها ۷۲٫۳٤٤ ، وذلك كلــه فى خلال اربعة ايام . وقد روى الاسبان أن رائحة الدم فى شوارع مكسيكو ، عند دخولهم هذه المدينة كانت لاتطاق .

ثم ان الضحية كان يُطاح بها من قمة المعبد الهرمى ، ثم يرقص ســادن الطقس رقصــة دينية مرتدياً جلد الضحية المسلوخة . ثــم تسلق الضحايا فى قدر كبير ، ليتغذى منهــا الكهنة ، بعد حجز القلوب للآلهة ، والأحشاء للثعابين المقدسة (٢٤) . وقد استمــر أكــل اللحوم البشرية الطقسي ، فى ديانة بعض قبائل البرازيل ، حتى القرن السادس عشر ، وعند بعض الهنود الحمر حتى القرن الثامن عشر ، ولئن كانت هذه التقاليد الشرسة منتشرة بين كل شعوب امريكا فهى لم تبلغ مثل هذا العنف

(٢٤) Diaz del Castillo, B., Historia verdadera de la Conquista de Nueva Espana, 1563 Mexico, 1950; chap. 11 & 38.

لدى غير الاستيكاس ، ومع ذلك فانها تتناقض كل التناقض وماهو معروف عن ترفه تلك الشعوب ورفعة فلسفتهم . حقيقة ان عقائدهم تفسرها ولكننا لا نجد فيها مبرراً .

يبقى علينا وصف عملية التعذيب بانتزاع القلب كما وضحت فى النصوص والرسوم العديدة التى وصلت الى أيدينا ، للمعلومات التشريحية البدائية التى تنم عليها . كانت الضحية ــ رجلا ً كانت او امراة او طفلا ً ــ تجرد من الثياب ، وتُخدر تخديراً خفيفا ببخ ٍّ مسحوق الـ (ياوهتلى) على الوجه ، وتلقى مثنية الى الخلف على هيكل محدب الشكل ، ثم يجىء الكاهن مرتدياً ثوباً أسود ، ومفكوك الشعر ، ويشق الجزء الأسفل من نصف الصدر الأيسر بوساطة سكين من الزجاج البركانى الأسود ويمد الفتح حتى يشمل أعلى البطن الى أسفل الضلوع فينفتح الصدر كالرمانة الناضجة (حسب وصف بعض المؤرخين) ويدخل يده فى عمق الجرح ويوجهها الى أعلى ليخترق الحجاب الحاجز ويمسك بالقلب والتمور فينتزعها بعنف من موضعهما . وتدل التصاوير على أن القلب كان ينتزع مع الغدة التوتية والشرايين الكبيرة التى تتفرع من الاورطا ..

وبسبب المدلول الدينى للقلب ، ادخلت صورته فى زينة التحف وفى الزخارف الرمزية ، كرسم لنسر يأكل قلباً ، أو رسم آخر للنمر الأمريكي (چاجوار) وهو يلتهم طنفاً من القلوب ، او كعقد القلوب الذى يزدان به تمثال الاله (كواتليكوى) الضخم المودع فى متحف مكسيكو .

وما من شك فى أن هذه العادات الوحشية عرّفت الكهنة بشكل القلب والقصبة الهوائية والأوعية الكبرى والرئتين . ومما يُروى عن عوائد هذه الشعوب ان سيدة انتزعت فى أثناء معركة قلب عدو ورئتيه ، ونفخت فى قصبته لنفخ الرئتين ، ثم رفعتهما على رؤوس الأعداء بشكل جائر لترعبهم . الا ان معرفتهم كادت تتوقف عند القلب . ولم يخصوا الكبد بأى اهتمام فى نظرياتهم الطبية . أما الفنانون فانهم لم يهتموا الا بالعظام . غير أن تصاويرهم بعيدة عن التمثيل التشريحى الواقعى كل البعد ، ولا نزيد قيمتها عن رمزها للموت وللحياة التى تنجم عنه . وهذا واضح من عدد التصاوير والنقوش التى يمثل نصفها انساناً حياً ونصفها الآخر هيكلاً عظمياً . وما يزال الصبيان المكسيكيون الى اليوم يلعبون بالعظام . ويرسمون الجماجم على اللعب والكعك فى أعيادهم ولا يعيرونها أى معنى من المعانى الحزينة .

والعادة الثانية التى ادت الى معرفة شيء من التشريح هى عادة سلخ الآدميين التى عرّفت الاستيكاس بشكل العضلات السطحية والأوعية .

والى هنا فانهم ميزوا بين الشرايين والأوردة ، وكانت لها اسماء مختلفة ، والغريب أن الاولى سميت (ايشيوتل ايوى) Ichiyotl Ioui اى أوعية الهواء أو الروح ، وهذا يقابل اسمها باللغات الافرنجية Artery المشتقة من air ، هواء ، لاعتقاد القدامى أن الشرايين انما تحمل هواء . ثم انهم قالوا ان الشرايين موزعة فى كل الجسم ، وانها غير ملونة ، سميكة ، توصل الدم ، تنزف بغزارة ، نابضة ، ترتفع وتنخفض وتنتفخ وتتفرع . أما الأوردة ــ وكان اسمها ــ « أوعية الدم » ــ فكانت تتميز بنحافة جدرانها . وكانت لديهم لفظة تدل على اوعية بيضاء فى نحافة الورق ، وقد تكون اطلقت على الأوعية اللمفاوية ، وقيل عن الأعصاب انها بيضاء كالخيوط ، اما وظائف أعضاء الحس فكانت مجهولة ، ولم يعرف دور المخ وان بدا انهم جعلوا له شاناً فى التفكير .



وظائف الأعضاء :

لم تتعد معرفة المكسيكيين ، فى ميدان الدورة الدموية ، أن الدم يجرى من القلب الى الشرايين على شكل حركة ضاربة وأن له دوراً اساسياً فى الحياة . وقد عرفوا النبض ، كما أن هذه المعلومات لم تتعد الحدس بعلاقة مابين الأمعاء والهضم ، دون الوصول الى تفاصيل هذه العملية .

ولم يدرك المكسيكيون وظيفة الكلى الحقيقية واسندوا اليها الاشتراك فى الوظائف الجنسية، واخضعوا عملية الانجاب لتفسيرات اسطورية لم تتعرض للغدد الجنسية بشكل واضح . أما فن الولادة فقد تقدم تقدماً بالغاً .

علم الأمراض :

لقد أسلفنا القول وناقشنا نظرية المرض العامة التى اخذت بها هذه الشعوب وهى التى تعزو الأمراض الى الخطيئة وتنسبها الى العقاب والجن والأرواح ، وقد قسموها ، حسب موضعها الظاهر ، من الراس الى القدمين كما فعل المصريون حسب بردية ادوين سميث (١٩) والاوربيون حتى عهد مورجانيي (٢٥) ، أو حسب عوارضها : القرح ، الصداع ، الاسهال ، قىء الدم ، صعوبة التنفس ، الأورام ، الاستسقاء ، دون التعرض الى الأحشاء أو الأعضاء المسببة للعارض أو الى الأسباب الحقيقية .

وكان فحص المريض مبسطاً للغاية . ومع ذلك فان خبرة المعالجين المتراكمة على مر القرون أملت عليهم ملاحظات مفيدة ، ولاسيما فى معرفة مآل المرض او ، كما سماه العرب ، « تقدمة المعرفة » . يقول الكودكس باديانس Codex Badianus (٢٦) : « ان الطبيب النابه يستطيع معرفة هل المريض سيبرا او أنه سيموت ، وذلك بملاحظة الأنف والعينين : فاذا كانت عينا المريض محتقنتين بالدم ، فانه سيحيا يقيناً ، اما اذا كانتا شاحبتين ومفرغتين من الدم فيصبح الشك فى المآل . وكانت منبئات الموت هى : الاسوداد حول العينين ، والبرودة، وانكماش أعلى الراس ، وذهاب لمعة العينين ، ونحافة الأنف كالعصا ، وتصلب الفك ، وبرودة اللسان ، وعدم استطاعة تحريك الاسنان ، وتراكم القلاح Tartar عليها . كما يدل انسكاب دم قاتم واطباق الاسنان وتلون الوجه بلون رمادى ، على اقتراب الوفاة . . . واذا دهك صدر المريض بخشب الصنوبر ، أو اذا وخز بسنة ذئب ولم يستجب المريض لهما، فان الوفاة لا مفر منها » .

وكان يُعبر عن هذا بالعبارة الآتية : « لقد تجاوز المريض احتمال الشفاء » . ومن الطريف أن هذا الوصف الدقيق لملامح الموت يذكرنا بوصف ابقراط لها وبما نسميه اليوم السمات الابقراطية ، غير أن أمثال هذه النبذة الجميلة نادرة .

وقد قدر رويس Roys عدد الأمراض التي عرفها (المايا) بسبعة وثلاثين وأربعمائة (٢٧) ، ولكل مرض اسم وعلاج . أما فى بيرو فقد قدر هرناندز Hernandez الأمراض الشائعة

---

(٢٥) Morgagni, De sedilus et causis morborum per anatomen indagatis, 1761

(٢٦) Emmart, E.W., The Badianus Manuscript (Codex Barberini 241), 1552, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1940.

(٢٧) Roys, R.L., The ethno-botany of the Maya, Tulane University, Middle American Reserch Society, Publ. no. 2.

بمائتين (٢٨) ، غير أن الأوصاف تنقصها الدقة ، وذلك أمر يجعل التعرف عليها من الصعوبة بمكان .

ونسب ضيق التنفس ، فى بيرو ، الى تسرب نفس الموتى فى اجسام الأحياء أو الى فساد الهواء . ووصفوا الزكام . وقال جويرا (٦) ان (المايا) ميزوا بين السعال السطحى وسببه فى الحنجرة ، وبين السعال العميق الناجم عن الشعب أو الرئتين ، وانهم وصفوا الربو ، والنزلات التنفسية ، والدرن الرئوى الذى سموه « مرض التجفف » وأطلقوا على كل من تلك الأمراض اسماً خاصاً .

وقد يصح أن الهنود الذين اعتادوا سن حجر السيلكس فى جنوب غرب الولايات المتحدة اصيبوا بالسليكوز (١٨) أى تحجر الرئة الناتج عن استنشاق غبار السليكا .

وقد عرف (المايا) كيف يفرقون بين الاغماء والصرع ، وسموا الدوالى الأوردة العقدية ، واطلقوا أسماء خاصة على الذبحة الصدرية وعلى أمراض القلب المفاجئة (شيبيل Chibil وتزيميل Tzemil) . اما امراض تصلب الشرايين فلم يدل تفحص الجثث على انتشارها انتشاراً واسعاً . ولذا فان هبوط القلب المصحوب بالاستسقاء ، الذى نجد له أوصافاً وتصاوير ورسوماً عدة ، كان فى أكثر الأحوال ناتجاً عن المرض الطفيلى المسمى اليوم بمرض شاجاس Chagas .

على أن الأمراض الاخرى لم تختلف عن أمراض البلاد المتخلفة أو عن أمراض البلاد الحارة ، بما فيها الاسهال والاصابة بالطفيليات ، والدوسنتريا ، والحالات الشبيهة بالكولرا ، والقىء ، والصفراء . اما قىء الدم فيبدو أنه كان شائعاً وربما كان عرضاً من اعراض الحمى الصفراء التي يجوز الأخذ بقدمها فى هذه البلاد .

الا انه ليس فى استطاعة المؤرخ تحديد نسبة تفشى الدرن . ومن المعروف من البقايا البشرية ومن تصاوير عدة أن درن العظام انتشر بينهم قبل دخول الاوروبيين ، الا أن دخول هذه العناصر الجديدة الحاملة لسلالات مكروبية غير معهودة نجم عنه ظهور المرض على شكل وبائى حاد ، حصد آلافاً من الأهلين .

اما الصرع وقد سُمى « المرض المطيح الشبيه بالموت » ، فهم لم ينسبوا اليه معنى سيئاً كما فعل الاغريق واللاتين ، بل كان له عندهم وضع خاص على انه احد الأمراض المقدسة وقيل ان سببه مَسّة الهية . واليك وصفة لعلاجه : « هذا علاج لكل من يقع ، ويهز ذراعيه بعنف ويبصق لعاباً . يجب سحق قرن غزال واعطاء المسحوق للمريض ليشربه ، والا فتؤكل خصيتا ديك رومى (أو حبشى) مفرومة فى الماء ، واذا تكرر الداء ، يُفصد وريد الاذن ويُقدم شراباً للمصاب ، أو يُقتل كاب وتستخرج صفراؤه لشربها » .

وقد يصح أن أهل بيرو عرفوا التتانوس ، كما انهم نقشوا شلل الوجه على اناء مودع بمتحف برلين ، وفصدوا بين الحاجبين للصداع (بيرو) أو على الراس ، ووصف سكان جبال الأند الشاهقة ــ فى دقة بالغة ــ عوارض (داء الجبال) الذى ينتاب المسافرين على المرتفعات نتيجة لخفة الهواء .

وهم لم يسلموا من الاضطرابات النفسية التى نسبوها ــ بطبيعة الحال ــ الى الأرواح ، وعالجوها بالعزلة التامة ، وقد وصفوا أنواعاً

(٢٨) Hernandez, F., Berum Medicarum Novae Hispaniae Thesaurus, V. Mescardi, Rome, 1628

من هذه الاضطرابات ، كالملاخوليا والهلوسة والتخيلات ، والهياج .

ومن عجائب حضارتهم أن المايا كانوا يحثون على الانتحار ويشجعونه لأسباب دينية ، لأنه ـ فى رأيهم ـ كان يضمن الجنة للمنتحرين ، وكانت ترعى الانتحار الهة (اكستاب Ixtab) التى صوروها معلقة على قبة السماء بحبل ملفوف حول رقبتها .

ويبدو أن المكسيكيين أدركوا دور الحالة النفسية فى تسبب العوارض الجسمية ، فلقد روى جوست Jost (٢٩) أن الخطباء كانوا يستهلون خطبهم قائلين لمستمعيهم : انا لا أريد أن ادخل فى أنفسكم الملل ، أو اسبب لكم الصداع أو آلام المعدة ، كما أن الاستيكاس عرفوا ما يصيب الأولاد من الانزعاج عند ابتعادهم عن الوالدين بعد الزواج ، فاعتادوا تقديم هذه النصيحة : « أنت يا من تحتم عليه ترك والدك ووالدتك ، احرص على الا يتعلق قلبك بهما » ، كما حرصوا على ابعاد الحوامل عن كل أسباب الانزعاج النفسى .

أما المرض الذى كان منفشياً تفشياً غير عادى فهو **الاستسقاء** ، وقد اطلق عليه فى بيرو عبارة مؤداها « لقد جف النبع » وهى عبارة تشير الى محاولة ايجاد تفسير للمرض ، وكان يعالج اما بمدرات البول التى استخدموا منها عدداً كبيراً ، أو بوخز الأنسجة المتورمة أو تشريطها ، ودرجوا على أن يضعوا المصابين به تحت رعاية اله المطر . وبذلك يستحق من توفى من جرائه الجنة (تلا لوكان) ، شأنه شأن من مات غريقاً أو مصعوقاً . وقد يكون سبب انتشار الاستسقاء هو مرض شاجاس وهبوط القلب الناتج عنه .

وقد وجدت آثار الروماتزم المزمن فى نسبة من الجثث جد مرتفعة ، تتراوح بين ١٣٪ و ٤٠٪ . وقد خصصوا لآثاره فى الجسم تحفا عدة تمثل التواء الرقبة ، أو روماتزم الكتف ، أو النقرس . ولقد قال عنها ساهاجون (١) « لقد تصور الاستيكاس انبعض الأمراض التى تبدو نتيجة للبرد تأتى من الجبال ، أو أن هذه الجبال تستطيع شفاءها ، ولذا كان المصابون ينذرون باقامة الحفلات وتقديم القرابين الى أقرب الجبال اليهم . وكان العلاج : الوخز بعظام الحيوانات ثم بوضع نباتات أو لصق منها » .

ومن الآثار البشرية التى تفيد دراستها عالم السلالات : سمك عظام الجماجم من النوع ذاته الذى ينجم عن أمراض تكسر الدم ، كمرض كولى Cooley والانيميا الكروية Spherocytosis ، وفى هذا ما يشير الى انتشار فصائل غير طبيعية من الهموجلوبين، وهى ظاهرة اتخذت دليلاً على طريق انحدار السلالات البشرية وانتقالها من قارة الى قارة .

ومن الأمراض الاخرى : البواسير ، وقد نسبت الى ملامسة زهرة بيضاء ، والزهرى الذى يقال انه وصل الى اوروبا من هذه البلاد ، وقد ألهه الاستيكاس وسموه مرض الزهر أو مرض النبلاء والسيدات ، والسيلان ، ومرض الفيل ، والأورام ، وكانوا يميزون بين أنواع كثيرة منها ، وقرح الوجه (ويرجح أن سببها نوع من اللشمانيا) ، وسرطان الثدى ، وسنشير الى بعضها فى شئ من التفصيل فيما بعد .

وقد انتشر تضخم الغدة الدرقية وما يزال متفشياً الى اليوم فى كل هذه البلاد نتيجة لنقص اليود فى الملح على سفوح الجبال البعيدة عن المحيط . وقد عثر على تحف تمثله وعلى آثار بشرية لعمالقة وأقزام .

---

(٢٩) Jost, M., Medicina pre-Cortesiana, ed. Orupo Roussel, Mexico, 1952

التغذيــة :

فى هذا الميدان تدل الآثار الفنية على انتشار البدانة ، وبصورة خاصة اكتناز الأرداف عند النساء . وقد يكون فى تمثيلها على هذا النحو رمز لالهة الانجاب والخصب ، كما كانت الحال عند كل الشعوب البدائية .

وقد أوصى سكان جواتيمالا بتسمين الأجسام ، وكانوا ، على العكس ، يعدون النحافة بلاء خطيراً ، وينظرون اليها على أنها نتيجة لاستيطان روح دخيلة فى الشخص النحيف . ولذا مثلوا لها تماثيل مشيرة وفى غاية الواقعية ، توجد منها امثلة فى الكثير من المتاحف . ولا غرابة فى أن ينتشر الهزال والنحافة بين الفقراء وغذاؤهم الاساسى الاذرة ، وهى بذرة تفتقر الى عناصر غذائية اساسية . غير انه لم توجد آثار للبلاجرا التي تصيب عادة آكلى الذرة ، ولا لمرض البرى برى (نقص فتامين ب ١) ولا للأسقربوط (نقص فتامين ج) ، ولئن اصيب به الفاتحون الاوروبيون أحياناً بشكل وبائى ، فان ـ على العكس ـ كان سبب مناعة الهنود اسنهلاكهم أطعمة تحوى كميات كبيرة من فتامين ج .

وقد حرم السكر تحريماً شديداً . ولقد كان يعاقب مرتكبه بالشنق أو بالقتل ضرباً بالعصى ، أو بالطرد من المدينة ، وليس أدل على النظرة المزرية التى كان ينظر اليه بها من الخطبة التى اعتاد الملوك القاءها عند تقلدهم الملك : « ان تعاطى مشروب ال (اكتلى Octli) والخمر ، اساس كل السيئات ، وعلة كل الخلافات والثورات والاضطرابات فى المدن والممالك .. ويدفع الى الزناوهتك الأعراض والسفاح بالقربى والسرقة والشهادات الكاذبة والافتراء والمشاجرات وارتكاب كل الجرائم » .

على انه قد استثنى من هذا الحكم الشيوخ ، وفئة من الكهنة فرض عليهم احتساء الخمر والثمل الدينى فى آثناء بعض الأعياد ، متبوعاً بالزنا الطقسي بوصفه نوعاً من العبادة .

الأمراض السارية والأوبئة :

كان سكان القارة الأمريكية ، بصفة عامة ، يتمتعون بصحة جيدة . وهم لم يعرفوا الأوبئة الا عندما تعرضوا للأمراض التى وردت اليهم مع الفاتحين الاوروبيين وعبيدهم الافريقيين ، وكانت تعوزهم المناعة ضدها بسبب عدم تعرضهم لها قبلاً . ولذا فان عدد ضحايا وباء سنة ١٥٧٦ ، الذى لم تحدد طبيعته بعد ، بلغ مليونين بين المكسيكيين . وقد انخفض عدد سكان جزيرة اسبانيولا Hispaniola الذى بلغ ١٠٠٫٠٠٠ عندما رسى بها كولومبس ، الى ٢٠٠ فقط بعد مرور مائة سنة .

ولكن ليس معنى هذا ان الهنود نجوا نجاة تامة من الأوبئة قبل عهد كولومبس . فقد عانوا قبل سنة ١٠٠٠ م بقليل ، ومرة ثانية حوالى سنة ١٤٨٠م من وباء يصعب تشخيصه الآن ، وقد نشر سومولنوس داردوا (٣٠) معلومات قيمة عن الأوبئة التى تفشت فى المكسيك فى القرن السادس عشر .

وقد نسب الاستيكاس الأوبئة الى سهام اله نجم الصباح أو (سيد بيت الفجر) وقالوا انه يُستطاع التنبؤ بحدوثها فى تواريخ معينة من تقويمهم التكهنى . ومع ذلك فقد فطنوا الى دور البعوض فى تفشى بعضها ، وقالوا ان هوایاما كاپاك Huayama Capac ثانى ملوك اسرة الاينكاس ، توفى من جراء وباء فاتك نشره بعوض اسود اطلقه رسوى سرى من لدن الاله الخالق . ولكنهم ـ ولا شك ـ فطنوا

---

(٣٠) Somolinos d'Ardois, G., 1961, La epidemias en Maxico durante el Siglo XVI, Symposium Ciba, 1961, 9, 138

الى فكرة العدوى ، فقد ذكر جويرا (٦ و ٧) انهم خصصوا باباً فى كتبهم لحميات معدية وصفوا عوارضها الاولى ، والرعشة التى تتبعها .. الخ . وقد استقبح سكان بيرو جو الشواطىء وحرصوا على بناء منازلهم بعيداً عن المستنقعات ، وسنوا قوانين تحتم عزل المصابين بالأمراض التى ظنوها معدية .

الا أنهم نجوا من الكوليرا والرمد الحبيبي ، وقد يجوز الشك فى اصابتهم بالقرمزية والتهاب النكفية والجديرى والحصبة والدفتريا . وهم لم يصابوا بالطاعون الا فى القرن التاسع عشر .

ومن الأمراض التى تفشت بينهم : التيفوس ، وقد اكد فرنسيسكو براڤو Francisco Bravo أنه مرض قديم وسماه المرض الوحشي (٣١) . ويظن أكركنخت Ackerknecht ان بعض الأوبئة السابقة لفتح كورتس ، والتى نسبها المؤرخون الى الحمى الصفراء ، كانت فى الحقيقة مرض التيفوس (٣٢) . وقد اتخذ التيفوس صورة فتاكة فى سنة ١٥١٩ ، اذ اودى بحياة حوالى ٢٠٠ر٠٠٠ شخص فى بيرو ، وذكر توركويمادا ٨٠٠ر٠٠٠ ضحية فى سنة ١٥٤٥ ، ولكن اشد مظاهره تجلت فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر .

ومن الأمراض التى خصت أمريكا الجنوبية مرضا (الفيروجا Verruga التؤلول، واللشمانيا الجلدية) . والفيروجا مرض ينتج عن عدوى بنوع من الريكتسيا يسمى برتونلا Bartonella Baciliformis ، ويسمى أيضاً حمى وادى اورويا ، **أو الأنيميا** البيروفية ، وهو يتسم بأنيميا ، وبطفح مميز ، وهناك أوان من الخزف رسم عليها مصابون بهذا المرض .

اما مرض **ليشمانيا** الجلد فانه محصور فى منطقة معينة فى البرازيل وجبال الاند ، ويسمى أيضاً اسپونديا Espundia او اوتا Uta ، ومن نتائجه تقرح أجزاء من لحم الوجه وسقوطها وتشويهات قبيحة ، الأمر الذى يسهل التعرف على صورها فى أوانى الاينكاس والموشيكا .

اما الطفيليات الاخرى فانه يصعب بطبيعة الحال العثور على أى برهان يدل عليها ، على ان بويضات عدد منها وجدت فى بعض المومياء، ومع ذلك فانه لا يمكن التأكيد بأن الانكلستوما الأمريكية Necator Americanus ، أو الفلاريا ، أو البلهارسيا ، أو الكيس الدودى ، وجدت قبل الفتح الاسبانى ، هذا مع أن بعض التماثيل تمثل ورم الساقين والقيلة اللتين قد تنتجان عن الفلاريا ومع أن بعض المؤرخين ينسبون تدهور حضارة الأنكا الى مرض شاجاس .

★ ★ ★

تبقى بضعة امراض اثارت جدلاً طويلاً ، وكان فى بعض الأحيان عنيفاً ، أهمها الجذام والجدرى والزهرى والملاريا والحمى الصفراء .

ا ــ الجذام : لقد ترجمت بعض الألفاظ

---

(٣١) Bravo, F., 1570, Opera medicinalia, Pedro Ocharte, Mexico.

(٣٢) Ackerknecht, E.H., History and Geography of the most ipmortant diseases, Hafner & Cy., New York, 1965.

(٣٣) Williams, H.U., 1932, The origin and antiquity of syphilis: the evidence from diseased bones, Arch. of Pathol., 13, 779-814 & 931-983.

المحلية بالجذام دون برهان قاطع يؤكد صحة هذه الترجمة . وقد ورد نص فى مؤلفات ساهاجون (١) يصف بعض عوارض الجذام كتآكل الجفون ، الا أن هذا النص ـ وكذلك شكل بعض تماثيل الخزف ـ أقرب الى مرض « أوتا » منها الى الجذام . وتعتقد أغلبية اخصائيي الأوبئة أن الجذام ورد الى هذه القارة من اوروبا عند الفتح .

ب ـ الجدرى : ومن المتفق عليه ان أول وباء جدرى فى أمريكا هو الذى حدث فى شبه جزيرة يوكاتان فى سنتى ١٥١٥ و ١٥١٦ ، اى بعد وصول الاسبان بأربع سنوات ، ثم انه تفشى فى الجزائر الأمريكية من ١٥١٧ الى ١٥٢٠ ، وعاد وأصاب مدينة مكسيكو فى سنة ١٥٢٠ . ويبدو أن العدوى كان سببها عبداً افريقياً معتوقاً احضره معه الاسبانى نرفايز . غير أن مارتنز دوران (١٠) وصف أخيراً قطعة من الخزف وجدها فى جواتيمالا ، تمثل وجهاً بشرياً مغطى بالدمامل ، أبدى برأيه : أن المرض كان مستوطناً قبل وصول الاسبان .

ولقد قال المؤرخون ان هذا المرض كان أقوى حليف للاسبان فى فتحهم ، بسبب سرعة انتشاره وارتفاع نسبة الوفيات التى سببها والتى بلغت من ٥٠٪ الى ٩٠٪ من السكان الأصائل (١) هذا بينما لم تربى على ١٠٪ ـ ٤٠٪ عند الاسبان . ولم يصل المرض الى أمريكا الشمالية الا فى سنة ١٦٣٣ ، وكان ذلك فى مدينة بوستون . وقال بعض المؤرخين ان الفاتحين فى أمريكا الشمالية تعمدوا نشر المرض بادعاء الكرم وتوزيع ثياب من مات منهم بهذا المرض على الهنود الحمر .

ج ـ الزهرى : مما لا شك فيه ان هذا المرض وجد فى أمريكا قبل الفتح . وآية ذلك تماثيل من الخزف تمثل مظاهر جلدية وبعض العاهات التي تنتج عن وراثة هذا المرض ، كسقوط قنطرة الأنف ، وشكل أسنان (هنتسنسون) ، ثم بقايا من العظام تؤكد الاصابة به (وليامز) ، وقد بلغ اتهام هنود أمريكا بايواء هذا المرض حد التأكيد بأنهم اخذوه عن اللاما وهو حيوان الحمل والنقل الذى استخدموه . ومن جهة اخرى ، يمكن الشك فى كل هذه التأكيدات فى ضوء العلم الحديث ، من حيث أن اغلب الاصابات التي وصفت قد تنتج عن أمراض مستوطنة اخرى كالفرامبيزيا Frambaesia (المصع) ، وعلى كل حال فانه يجوز القول بأن هذا المرض ، ان كان قد وجد فى أمريكا من قبل ، فهو عندئذ كان خفيف السطو ولم يحدث اصابات احشائية خطيرة ، كتمدد الشرايين أو الشلل العام .

اما سبب رد هذا المرض الى عدوى من أمريكا فهو اتفاق تاريخي بين الفتح الاسبانى وبين أول ظهوره سافراً فى اوروبا ، وكان هذا على وجه التحديد فى برشلونة باسبانيا . فقد اكد المؤرخون ان اول من اصيب به بحارة كولومبس فى جزيرة هايتى ، وقد واءم هذا التاريخ تفشى ذلك المرض على شكل عنيف قاس فى مدن اوروبا جمعاء . ومنذ ذلك الحين بدأ جدال بين فئة العلماء الذين نسبوا أصل المرض الى الأمرنديين ، وبصورة خاصة الى الأمرنديات ، وبين الآخرين . وما يزال الجدال متسماً حتى يومنا هذا بكل حماسة التعصب الوطنى ، فتنسبه كل دولة الى الاخريات . وبما أن هذا المرض ظهر ، أول مرة ، فى اسبانيا ، ثم نقله الى نابولى بايطاليا جنود من الاسبان رحلوا اليها لحماية الملك فردناند الثانى ضد الفرنسيين ـ وان الجنود الفرنسيين اصيبوا بالعدوى ونقلوها الى فرنسا . فقد سماه الايطاليون والاسبان بالمرض الفرنسى وسماه الفرنسيون بمرض نابولى ، ووضع العرب نهاية للجدل وسموه بالمرض الافرنجي .

اما فى اوروبا فقد وجد مولر ـ كريستيانسن Moeller— Christiansen عدداً قليلاً من بقايا العظام التى تشير الى الاصابة بالزهرى من

قبل القرن الخامس عشر (٣٤) . ويرجح هذا العالم أن المرض وجد باوروبا كما وجد بأمريكا على شكل خفيف ، ولكنه التهب عند عودة الجنود الاسبان ، لتعرض الاوروبيين الى سلالات من جرثومة هذا المرض لم تألفها أنسجتهم ، فظهر على شكله الوبائي المخيف .

د ــ الفرامبيزيا : (المصع) وهو مرض شبيه بالزهرى ، سببه جرثومة من فصيلة اللولبيات قريبة من تلك التي تسببه ، وقد وجدت له آثار فى أمريكا ترجع الى العهد الحجرى الحديث ، وقد خلط الرحالة بينه وبين الزهرى ولم يستطيعوا التمييز بينهما .

هـ ــ الملاريا : هناك أوصاف عدة لحميات دورية وقد عزاها الأمرنديون الى الهواء الفاسد ، وكانت تعالج بقشرة خشب الكينا ، ومعذلك فان الكثيرين يعتقدون أنمرض الملاريا بدأ ظهوره فى افريقيا حيثالمقر المختار لبعوضة الانوفلس الناقلة له ، وانه ظهر فى جزيرة هايتى فى سنة ١٥٢٦ . اما تفشيه بشكل فتاك فانه يرجع بصفة خاصة الى القرنين التاسع عشر والعشرين .

و ــ الحمى الصفراء : لقد تجادل المؤرخون فى هذا المرض ــ فى عنف وتعصب ــ مثلما جادلوا فى الزهرى ، وان كانت حججهم اكثر جدية وأقل عاطفية ، وقد تناول الجدال أخيراً النقاش حول أول من كشف عن دور بعوضة (آيدس) فى نقل المرض ، هل كان بوپرتوى Beauperthuy فى فنزويلا أو فنلاى Finlay فى كوبا (٣٥) .

تبين اخصائيو تاريخ الحشرات أن عدة أنواع من البعوض استوطنت أمريكا قبل سنة ١٤٩٢ ولم يكن بينهما نوعا الانوفيل الناقل للملاريا ولا الآيدس الناقل للحمى الصفراء .

ومن المؤكد أن تلك الحمى انتشرت بين أهل كوبا فى سنة ١٦٢٠ ، وجزر أنتيل فى سنى ١٦٣٥ ، ١٦٣٩ ، ١٦٤٧ ، وبعدها ، وأنها بصفة عامة كان لها تأثير بالغ فى حياة نصف القارة الغربى .

اما وجود هذا المرض من قبل فأمر جدير بالتأمل والنقاش وقد أكد جويرا هذا (٦، ٧) معتمداً علىنصوص مايا ترجع الىسنة ١٣٥٠، وعلىمخطوطات(مكستك). غير أنجل النصوص المعروفة وضعت ، أو ترجمت ــ كما أسلفنا ــ بعد الفتح . ولذا فاننا ، عند الرجوع اليها ، لا يجوز لنا أن نجزم بصحتها جزم اليقين ، كما أنها بنيت على تفسير لفظة كسيكيك Xekik ومعناها تقيؤ الدم ، بالحمى الصفراء ، ومن الواضح أن هذه الترجمة تنقصها الدقة .

ومن جهة اخرى أبدى اوڤييدو Oviedo رأياً عجيباً فى نشأة هذا المرض ، فقد كتب ، سنة ١٥٣٥ ، أن الحمى الصفراء انما تعكس فى عيون الأسبان ولعهم بالذهب (٣٦ ، ٣٧) وهذا ما يشير الى أن هذا المرض كان جديداً على البلاد . وأيد الكثيرون الرأى القائل بأن هذا المرض ورد من افريقيا الى أمريكا مع العبيد الافريقيين ، وصرح اكركنخت Ackerknecht أن المرض الذى فسّره

---

(٣٤) Moeller Christensen, V., Les origines de la syphilis et de la lépre, 1969, Abbottempo, 1,20—25.

(٣٥) پول غليونجى ، جدال حول اسبقية كشف البعوض فىنقل الأمراض ، مجلة الجمعية الطبية الكويتية ، ١٩٦٩ ، ٣ ، ص ٤ ــ ٨ .

(٣٦) Orviedo, G.F. de, Relacion sumaria de la historia natural de las Indias, 1526.

(٣٧) IBID., Historia general y natural de las Indias..., ed. Real Academia de la Historia, Madrid, 1853.

المترجمون بالحمى الصفراء كان فى الحقيقة بيفوس (٣٢) .

واخيراً فقد لقب أهل البلاد الأصليون هذا المرض بالمرض « الوطنى » لزعمهم ان اصابته الاوربيين أكثر من اصابته اياهم ، وهذا رأى عجيب يصعب تفهمه ، حيث ان الهنود دفعوا له ضريبة فاحشة بعد الفتح .



العاهات والتشويهات الخلقية :

قد يتعجب الزائر المتجول فى متحف من متاحف الفن الأمرندى ، لعدد التحف التى تمثل اناساً مصابين بعاهات مختلفة ، منهم القزم واغلبه من الأكوندروبلازيا ؛ والاحداب سواء أكانت حادة كالتى تنتج عن درن العظام ، أم مستديرة كالتى يسببها لين العظام ؛ والشفة الأرنبية ؛ وصغر الفك الأسفل ؛ والنواء الرقبة ؛ والقدم الحنفاء ؛ والمهق Albinism . والأعجب من هذا ان تلك التحف مصنوعة فى دقة ومهارة ومنحوتة من مواد نفيسة كاليشم Jade الأخضر . ولا عجب ، فان بعض هذه النقوش رمزت الى شخصيات مقدسة ، فلم ينظر الى هذه العاهات والتشويهات كسائر الأمراض ؛ بل على انها عقاب لخطيئة أو فعل أرواح شريرة أو تجسد عفاريت ، وعلى العكس ، ظن أنها لافتات سماوية تنبىء بمواهب خاصة وبقوى تفوق الطبيعة ، يجدر بالناس احترامها ، وتشير الى اختيار الآلهة لحامليها الكهنة او الأطباء .

ولذلك فان التفرقة بين التصويرات الرمزية وبين المسخة الحقيقية أو التشويه الخلقى بالغة الصعوبة .

ومن مظاهر ازدواج النظرة الى العاهات أن المسخ Monster كان موضع ازدراء المكسيكيين، فقد رُوي أن امبراطور الاستيكاس (مكتزوما الثانى) فسر ولادة طفل ذى راسين، قبيل الفتح الاسبانى ، بأنه ينذر بالسوء . وكانت الحوامل تحاول درء هذه التشويهات عن أطفالهن بالاختباء فى الظلام خلال كسوف القمر أو الشمس لتحتمى من تأثير الأله كسولوتل Xolotl المسخ . وقد شملت هذه النظرة التوائم الى حد فرض اعدام احد الوليدين .

وقد كثرت تصاوير التوائم السياميين أو ذوى الراسين ، ونسبت اليهم رمزية خاصة بازدواج كل مظاهر الخلق، وهو ازدواج متجسم فى : الشمس والقمر ، السماء والأرض ، الليل والنهار ، الأرض والماء، والبرد والحرارة، والرجل والمراة . كما أن بعض التماثيل مثّل نصف منها انساناً كاملاً ومثّل النصف الثانى هيكلاً ، ليرمز الى عودة حلقة الحياة والموت .

وقد وصل العبث بالجسم البشرى الى اختلاق العاهات ، وهى عادة لعبت دوراً هاماً فى حياة اغلبية الشعوب الأمرندية الاجتماعية. وقد درسها دمبو Dembo دراسة مستفيضة (٣٨) . ومن المحتمل أن يكون القصد من بعضها التفرقة بين بعض طبقات الشعب المتمتعة بامتيازات ، كالكهنة ، أو الأعيان ، أو النبلاء ، أما اغلبها فكان الفرض منها الزينة للامتثال الى مثل جمال خاصة .

وكان اعمها تشويه الراس منذ الطفولة لاطالته راسياً وتسطيحه افقياً . والحقيقة ان هذا التشويه انما كان الغرض منه المبالغة فى شكل المايا الطبيعي ، اما لتحقيق الشبه باله الأذرة، واما لتسهيل حمل الأثقال المحمولة

---

(٣٨) **Dembo, A. et Imbelloni, J., Deformaciones intencionales del cuerpo humano de caracteretnico ed. Jose Anesi, Buenos Aires,** 1938

على الظهر بوساطة رباط مشدود على الجبهة. وقد كتب فلورنوا Flornoy فى هذا الصدد : « لقد كان الراس موضـــع اهتمام خاص ، وكانوا يضعون رأس الطفل بين لوحتين لينمو نحو الســماء ويتخذ شــكل التــاج المثلث ، وليكون اعلى منه عند سائر الناس ، فقد كان هذا ، فى ذهن الهنود ، علامة التحرر ، وكانوا بذلك يتخيلون أنهم يتحكمون فى نظام الطبيعة ويغيرونهــا بأيديهم (٣٩) » . وقد كشــف فى الارجنتين عن جمجمة مركب عليها جهاز مكون من لوحة على الجبهة واخــرى على الرقبة ، مربوطتين برباط يشد تدريجياً ، يركب على رؤوس المولودين الجدد لمدة تتراوح بين اربعة ايام أو خمسة .

ومن الأمثلة الزخرفية الاخرى ، تشـــويه الأسنان وسن اطرافها على شكل المنشــار ، وترصــيع ســـطوحها بالذهب او بالحجارة كالفيروز أو الصدف (٤٠) ، وثقب فص الاذن لتركيب اقراط ثقيلة لا تلبـــث ان توســـع وتطيل الاذن الخارجيـــة ، أو ثقب الأنف أو اللســان للغرض نفسه ، أو ثقب الشفة السفلى ووضع زينة فيها لتدل على بلوغ سن المراهقة. وكانت رؤوس تماثيـــل المايا تحمــل انوفــاً اصطناعية تحاكى منقار الكويتزال Quetzal وهو الطير المقدس .

الا ان أغرب تشويه عدوه اشارة الى سمو المنـــزلة هــو الحَوَل ، وقد ذكر دلا لاندا Diego de landa أن الامهات كن يحدثن الحَوَل بتعليق كرة من الصمغ مربوطة بشعر الأطفال قبال أعينهم (٤١) .

★★★

الجراحــة :

وكانت الجراحة اولى وسائل العلاج التى تحررت من السحر والدين فى كل الحضارات، وقد اعتمدت على التجربة لسبب واضح هو أن ممارس صناعة اليد (كما ســمى الاغريق والعرب الجراحة) كان يعالج امراضــا اسبابها ظاهرة ، لها خطورة مباشرة ، ولم يسعه عند تناولها الا تطبيق ما جــربه ووجده ناجعاً . وذلك لخطورة الانصراف الى تأملات تعقلية محضة ازاء نزيف او عدوى . غير أن امكاناتها ظلت محدودة وذلك لقلة المعارف التشريحية ولبدائية الوسائل الفنية والافتقار الى طرق كفيلــة بايقــاف النــزف العميق أو الألم او العدوى . ولذلك قد اقتصر الجراحون فى كل الحضارات البدائيـــة على اجراء العمليات السطحية البسيطة كاســتخراج الأجســـام الغريبــة وعــلاج الجروح غير النافذة ، ورد الخلوع والكسور ، وفتح التجمعات القيحية البســيطة ، واستئصــال الأورام الصـــغيرة السطحية . وقد داعبت بعض الشـــعوب جراحة الجمجمة منذ العصر الحجرى القديم فمارست التربنة . كما اجــرت عمليات بتر مبســـطة وعملية الختان . وكان أمهر تلك الشعوب الاستيكاس ، والبروفيون قبـــل الاينكاس .

وشمل علاج الجروح الخياطة بشعر آدمى أو حيوانى أو بخيط نباتى تحمله شوكة من الصبر أو ابرة مصنوعة من عظم سمك مثقوب. وابتكرت طرق طريقة اخرى استخدمت ايضاً فى الهند الشرقية (ســوشروتا) وما تزال شائعة بين هنود وادى الأمازون فى جبال الأند وهى وضع نمل كبير الجسم على الجرح يحثه

---

(٣٩) Flornoy, B., L'aventure Inca, Dumont, Paris, 1955...

(٤٠) Fastlicht, S., 1968, Las mutilaciones dentarias precortesianas en Teotihuacan y su relacion con otras culturas, Gaceta Medica de Maxico, 98, no 3, p. 351.

(٤١) Landa, Diego de, Relacion de las cosas de Yucatan, 1566, ed. Pedro Robredo Maxico, 1938.

نهمه على القبض على شفتى الجرح بفكيه ، وعندئذ يتر راسه وترك فكيه وهما ماسكتان **شفتى الجرح** * . **وكانت الأجسام الغريبة** تستخرج بملقط من البرونز .

اما الجروح فكانت تغسل بالماء أو البول أو بعصارات نباتية تمضغ بالفم أو بوساطة مضخات يدوية . ومن أنواع العلاج الموضعية : المواد الدهنية وعسل النحل وخلاصات نباتية مخلوطة بالشمع أو بصفار البيض ، وكانت التقيحات المغلقة تفتح بالمضبع ، أو تمتص بالفم ، أو يوضع عليها التبغ وأدهنة مختلفة . وكانت جروح الوجه تعالج فى عناية خاصة . قال ساهاجون : « ان جروح الوجه يجب حياكتها بشعر من الرأس ، ثم وضع عسل مخلوط بالملح على الفرز وعلى الجرح ، أما اذا لم ينجح العلاج وسقط جزء من لحم الوجه ، فعلى الجراح أن يكسيه برقعة تحاكى شكله » .

وكانت الحروق تترك على علاتها بعد تغطيتها بمرهم مكون من العسل وصفار البيض وعصارات نباتات معينة .

أما الخلع فكان علاجه التثبيت والتدليك الخفيف والأدهنة المسكنة . **أما الكسور** فكانت ترد بالشد وبالتحركات البدوية وبلبخ من النعناع والياف الافدرا ephedra ، ثم بتثبيت العضو المصاب بوساطة أربطة سميكة مشربة بصمغ سريع التجفف ، أو بوساطة جبائر من الخشب أو من ورق الذرة المشبع بدهان لاصق . ويجوز الشك فى نجاح علاج وصفه ساهاجون للحالات التى لا يتم فيها الشفاء ، ومفادها ترقيع العظم بوضع قطعة من الخشب الصمغى فى تجويف النخاع .

ونجد البتر مصوراً تصويراً واقعياً على كثير من أوانى الخزف التى روعى فيها رسم الفرز على الجدعة أو على ما بقى من العضو ، ونجد بعض هؤلاء المبتورين مزودين بعصا أو بأطراف صناعية عثر على طائفة منها فى المقابر . وقد وجدت أيضاً فى اناء من الفخار أصابع مبتورة وسكين من الزجاج البركانى استخدم لبترها ، ولا شك فى أن هذه الأصابع كان لها فى أمريكا ــ كما فى حضارات قديمة اخرى ــ معنى سحرى بالغ الأهمية . وكان للبتر معان كثيرة : فان اقدام الأسرى كانت تبتر لمنعهم من الهروب ، وكان بتر الأصابع طقساً من طقوس الموتى عند هنود الاوروجواى (الشاروا) وفى كندا وكاليفورنيا .

وكانت **التربنة** بلا شك اغرب العمليات الجراحية ، وتلك عملية اجراها انسان ما قبل التاريخ فى كل أنحاء العالم : فرنسا ، اسبانيا ، ايطاليا ، النمسا ، اسكندنافيا ، جزر بولينزيا ، سيبيريا ، افريقيا الشمالية ، بلاد ما بين النهرين ، ومصر ، ومن المعروف الآن أن هذه العمليات شملت أمرين مختلفين كل الاختلاف . فان بعضها كان يجرى بعد الوفاة لاستخراج قطعة من العظم تستعمل على شكل تميمة أو طلسم . وفى هذه الحال يبدو الجرح متساوياً ، مستديراً ، وخالياً من أية علامات الشفاء . وكان البعض الآخر يجرى على الأحياء ، وذلك ما يتبين من وجود تفاعلات حيوية على شفة الجرح ، وقد شاعت تلك الجراحة ، بصفة خاصة ، فى بيرو قبل حضارة الاينكاس بزمن طويل ، اى فى العهد المسمى عهد الكهوف . وقد وجد عدد كبير من تلك الجماجم مجمعاً فى مقبرة فى شبه جزيرة باراكاس ، دون الوصول الى أى تفسير لهذا التجميع .

على أننا اذا تأملنا فى الحالات التي اجريت لها التربنة وجدنا أن أقدمها كان يرجع الى اعتبارات سحرية ، اى السماح للروح الدخيلة بالخروج ، ثم تحولت فيما بعد الى عملية يقصد منها اما استئصال شظايا العظام

* **وصف هذه الطريقة فى الأندلس الطبيب العربى الفذ ابوالقاسم الزهراوى فى القرن الحادى عشر الميلادى .**

المكسورة ، أو عــلاج أورام المخ أو تقيحات جيوب الأنف الجبهية أو اصابة عظام الجمجمة بالالتهابات التقيحية أو بمرض (الاوتا) .

وكانت وسيلة **التربنة** فى أول عهد الانسان بهـا ، الحك بآلـة من البرونز ، ثم ابتكرت وسيلة اخرى هى اجراء ثقوب متتالية على خط مستدير ، ثم برفع الدائرة عند انضمام حواف الثقوب . وقد صوتت بعض الآثار الفنية هذه العملية، ونجحجراح معاصر من بيرو اسمه (جرانا) فى اجرائها بالآلات ذاتها التي استعملها أجداده . ونفصـل هذه العملية فيما يلى : حلاقة الرأس قبل العملية بيومين ، وضـع أوراق الكوكا المدهوكة لتحقيق تخدير موضعى، التخدير بالخمر ، ربط الرأس على مسـتوى الجبهة برباط من صوف اللاما ، شق الجلد بمضبع من الذهب او الفضة او النحاس على شكل مرساة مقلوبة ، وخز طبقة عظم الجمجمة الخارجيـة بمثقاب من البـرونز او الزجاج البركانى الأسود ، ثم اختراق طبقـة العظم الداخلية بعناية فائقة لتجنب اختراق الجيوب الوريدية أو جرح الام الجافـة ، والتضميد بالقماش المشبع بأملاح الزئبق او بسـلفات النحاس . وكانت الفتحة تسد أحياناً بدائرة من المعدن ، وقد حازت هذه العملية نجاحاً يثير الاعجاب فلقد وجدت آثار تدل على شفاء الجرح فى ٦٢٪ من الحالات . ولكن مما لا شك فيه أن النزف والعدوى كانا يسببان وفيات كثيرة .

والختان : ما يزال اجراؤه مشكوكاً فيه وان بدت بعض التماثيل مختتنة ، أما مدلول هذه العملية فانه كان اما زخرفياً لتحسين شـكل الانسان أو كان اشارة الى تقديم دم نفيس الى الآلهة .

ومن الاجراءات العلاجية الإخرى الشبيهة بالجراحة ، لنذكر **الفصد والشق** بالمضبع أو بتصويب الأسهم ، **والحجامات** ، وقد كانت لها معان سحرية أو دينية ، منها التشفع للآلهة، أو التخلص من العفاريت ، أو تقديم الـدم قرباناً ، وكانت تجرى فى مواسم يعينها التقويم، وكان الدم اما يمتص بوساطة قرعة مفرغة توضع بين الجـرح والفـم ، واما يجتـذب بالحجامات أو بدهك الجلد بالفلفل الأحمر .

أما **الفتق** فكان يُربط ولا نجرى له جراحة. وكانت الجروح التى يسـببها عض الثعابين تستقصى ، وكان السحرة يدعون شق البطن واسـتخراج الثعابين والضـفادع واشـياء اخرى منفردة من تجويفه .



الصحة العامة :

والى جانب البدائية فى الطب وفى العلوم المتصلة به ، ومن الطرائق الغريبة العلاجية غير المنطقية التى استخدمها الأمرنديون ، وجد الاوربيون ما اثار دهشتهم واعجابهم فى مدن المكسيك وفى تخطيطها ، ولا سيما اذا اخذ فى الاعتبار تركيز السـكان الملحوظ فيها ، فقد روى أن عدد سكان كل من (شـان شـان) و (كوزكو) ببيرو بلغ ١٠٠٫٠٠٠ ، وأن كلاً من (شيشن اتزا) و (تيكال) و (كوبان) كانت تأوى ٢٠٠٫٠٠٠ نسمة ، وهـو عدد يفـوق عدد سكان باريس فى ذلك الوقت . وقـدر سكان (تنوشتتلان) بتسعين الفاً وقيـل خمسمائة الف، وقد كتب عنها فاتحها كورتس : « ان الشوارع الرئيسية واسعة ومستقيمة ، نصفها أرضى ونصفها الثانى حفرت فيه قنوات لزوارق الهنود » وكتب (دى لاندا) ان الهنود يقطنون مدناً منظمة تنظيماً كاملاً ، نظيفة ، مجردة من الأعشاب ، ومزدانة بأشجار جميلة.

وقد ابتنى اهل بيرو منازل من الحجر ، واستخدم الأستيكاس (القرميد) ، وأفسح اغنياؤهم باحات وسـط المنـازل للتهويـة والترفيه ، وبنى المايا منازل من (القصرمل) وزودوها بأسقف منحنية مغطاة بالقش ، وقد اختصت مدينة تنوشتتلان (مكسيكو حالياً)

بمراحيض عامة ، حيث كانت تجمع الفضلات لتستخدم فى الزراعة . واعتنت السلطات عناية خاصة بالمياه النقية . وكانت تلك المياه تجلب الى مدينة (كوزكو) ببيرو من عيون فى الجبال المجاورة ، عن طريق وصلات جوفية حفرت بأمر من (باشاكوتك المصلح ، ١٤٣٨ ــ ١٤٧١) ، وفى الوقت نفسه أمر (مكتزوما الأول ١٤٤٠ ــ ١٤٦٩) بتشييد قنوات معلقة aqueducts لتوصيل المياه النقية من غابات (شابلتيك) الى (تنوشتتلان) ، وبناها من طبقتين تستعملان على التتابع للتمكن من التنظيف ، وتصب تلك القنوات فى خزان فى وسط المدينة يغذى شبكة من الوصلات الثانوية ، وقال (برنال دياز دل كاستلو) عندما شاهد هذه العجائب : « ان ما يدعو الى التأمل والتفحص يفوق قدرتى ، فانى رأيت انجازات لم يسمع بمثلها قط ، ولم تر البتة من قبل ، ولا سبيل لتخيلها » (٤٢) .

لم تتخلف العناية بنظافة الفرد عنها بالنظافة العامة ، فقد كان (مكتزوما) يغتسل مرتين يومياً ، وبصورة خاصة كان يواظب على غسيل يديه قبل الأكل وبعده ، وبلغ الأمر بالاستيكاس أن عدوا عدم الاغتسال ذنباً وتقشفاً ، واستعملوا ــ بدلاً عن الصابون الذى لم يعرفوا صنعه ــ نوعاً من الثمار ، وجذور (السابوناريا امريكانا) . وكشف الباحثون عن حمامات فردية من الحجر فى قصور (كوزكو) ومنازل اعيانها . وكان يحكم على أهل بيرو ــ اذا ادينوا بالقذارة ــ بالضرب بالعصى وبشرب ماء حماماتهم ، ثم ان الاستحمام فى الجداول والعيون الساخنة كان شائعاً بينهم . ومن عاداتهم الصحية التردد على حمامات البخار أو الهواء الساخن بغية النظافة أو الشفاء من بعض الأمراض . ويلى حمام البخار الغوص فى النهر ، أو فى الثلج ، وشرب الماء البارد ، كعادة السونا Sauna الفينلاندية .

وقد عنوا عناية خاصة بالرياضة البدنية لاعداد نشأة من الشباب لائقة بالأعمال الشاقة وبالمشاركة فى الحروب .

ولقد فطن الهنود ــ منذ أول تاريخهم الى الثروة النباتية من العقاقير الموجودة فى بلادهم ، (٤٢) ولأنواع النباتات التى تؤثر تأثيرات عنيفة على الجهاز العصبى . ومن تلك النباتات الكوكا التى يستخرج منها اليوم شبه القلوى الكوكايين والتى كان البيروفيون يمضغون اليافها بشىء من الجير أو الرماد ، لتزيل التعب وتنبه أعصابهم وعضلاتهم ، وقد استعملها الكهنة للاستعانة بها على استحداث النشوة الدينية التى اتصفت بها عباداتهم ، غير أن السلطات أدركت مضار الادمان على استخدام هذا النبات ، فوضعت حراساً على المزارع وحددت لكل عامل ورقة واحدة يومياً .

أما فى المكسيك فقد شاع استعمال التبغ ، وكان المخدر المفضل هو (البيوتل) وهو نوع من الصبر له ــ بالاضافة الى خواص الكوكا ــ خاصة احداث الهلوسة والتخيلات الوهمية . وقد شاع استعماله لدى الكهنة والسحرة ، الذين استعملوا كذلك أنواعاً من الفطريات ذوات خواص مماثلة . وقد ادت اعادة تفحص هذه النباتات أخيراً الى معرفة خواص هذه الفطريات واستعمالها طبياً والى نوع جديد من الادمان .

ومن النباتات الاخرى المفيدة التى استعملوها الى جانب خزعبلات كثيرة ، طائفة كبيرة ورثناها عنهم وما نزال نستعملها الى اليوم : منها بلسم بيرو ، وبلسم طولو ، والكاكاو ،

(٤٢) Gerna, D., The Pharmacology of the Ancient Mexicans, 1932, Annals of Medical History, L, 4, 298—320

والقـــرفة ، والخولنجـــان ، والكـــوبال ، والكورار ، وطائفة من فصـــيلة الفربيون ، والفويقم Quaiac الذى عدوه نباتاً مقدســاً يعالج به الزهـــرى ، وعرق الذهب الذى استخرجت منه مـــادة الامتين . والجلبة ، والعشبة ، والتبغ ، ورعى الحمام ، والمطاط الذى استخدموه فى صناعة اللصق ، ونبات اسمه كارباتروش له مزايا زيت الشولموجرا Chaulmoogra نفســها فى علاج الجذام ، والكينا .

وللكينا تاريخ اشبه بالقصة البوليسية . رُوي ان بعض هنود بيرو لاحظوا ان ماء بعض المستنقعات اكتسب ، بعد زلزال هز ارضهم ، مرارة جديدة خاصة تشفى الحميات ؛ وادركوا ان هذاالماء انما اكتسب هذه الفائدة من خشب شجر سقط فيـــه بعد الزلزال ، واحتفظوا قروناً بهذا السر ، حتى ســـنة ١٦٣٠ ، أي ١٠٠ ســـنة بعد حدوث الفتح ، وحـــدث ان اصيب محافظ منطقة لوكسا الاســـبانى ، واسمه دون خوان لوبز دى كانيزارس ، بحمى راجعة ، فشفاه أحد الوطنيين بهذا الدواء ، رداً لجميل كان يدين له به . ثم اصيبت فى سنة ١٦٣٩ كونتس (دى سنشون) ــ قرينة نائب ملك بيرو ــ بحمى شفيت منها بفضـــل هذا العقار ، وتوفاها الله فى طريق عودتها الى اســـبانيا ، الا انها ، قبيل مغادرتها بيرو ، اهدت مقـــداراً من القشرة العجيبـــة الى اليسوعيين الذين اسرعوا فأبلغوا الأمـــر الى رؤسائهم بروما ، فبادرت جمعية اليسوعيين بتوزيع الدواء الجديد فى اوروبا وربحت من احتكار هذه التجارة أموالاً طائلة ، واطلق على الدواء (كنكينا) وهى لفظة منحدرة من اسم كونتس (دى سنشون) .

★★★

المهنة الطبية :

بلغ الأطبـــاء والمتطببون منـــزلة رفيعة فى مجتمعات ما قبل كولومبس ، ذلك أمـــا لأن الساحر كان يهيمن على قبيلته بحكم اتصاله المزعوم بالقـــوى التى يتحكم فيها ، او لأن الطبيب كان ينظر اليه على انه عضو مفيد فى المجتمع يمتاز بالعلم واللباقـــة والحـــدس النفسانى .

اما التعليم الطبى ، بمعناه الحديث ، فلم يكن معروفاً ، وقد روت أساطيرهم أن طب الـ (تولتاك) نظمه مجمع من الحكماء الأربعـــة الذين انشأوا التقويم التكهنى وهم اكسوموكو Oxomoco ، وسيبكتونال Cipactonal ، وتلالتيتيكم Tlaltetecum وخوشيكاواكا Xochicauaca .

ولا ندرى هل كانت مزاولة الطب فى بيرو مقصورة على فئة من الناس . هذا وان كان (روكا) ــ سادس ملوك الاينكاس ــ سجل امره بتعليم العلوم للنبلاء فقط لئلا يتكابر اهل الشعب .

أما فى بـــلاد (المايـــا) فان الطبيب كـــان عضو فئة الكهنة . وكانت المراسيم بالتصريح بمزاولة المهنة تقـــام فى حفـــل دينى ســـمّى (بوكام) ، ويُهدى فى خلاله صندوق يحوى عقاقير وحجارة وتماثيل صغيرة للآلهة وأشياء اخرى ذوات طابع سحرى .

وعند الاينكاس انتمى ممثلو أعلى فئة من فئات الأطباء الى الطبقة الحاكمة وتخرجوا فى مركز علمى فى مدينة كوزكو Cuzco ، حيث كان يدرس أيضـــاً فن ربط العقد على الحبال ، وهو فن حل عندهم محل الكتابة عندنا . .

وقد وضعت لممارسة المهنة قواعد وقوانين لا سيما فى بيرو التى امتازت بنظـــام ادارى محكم . وكانت احكام صارمة توقع على الأطباء الجهلة او على مزاولى الســـحر (الأسود) :

كانت وجوههم تُبَخ بمسحوق الأذرة أو برماد شعر ضحايا أعمالهم ، أما الذين يقدمون السم فكانوا يقتلون ضرباً أو يرجمون مع أولادهم ، أو يُخلّى بينهم وبين الحيوانات المفترسة أو الثعابين فى كهف من كهوف مدينة كوزكو .

وكان الأطباء فى المكسيك يُجبرون على التقدم لامتحانات قبل منحهم الترخيص بمزاولة مهنتهم وقد سُمح للسيدات بمزاولة المهنة فى غير أوقات حيضهن ، وربما وجدنا فى تلخيص ساهاجون (١) للفضائل التى يجب على الطبيب أن يزدان بها وصفاً لما عدوه الطبيب المثالى قال : « يجب على الطبيب ان يكون نموذجياً ، كالمنارة او المرآة اللامعة ، عالماً مقتنياً للكتب ، محافظاً على التقاليد ، مدركاً لمسئولياته ، وجديراً بالقيادة . ان العالم هو المرشد . واستاذ العلم الصحيح جدير بالثقة ، معتمد ، يرشد الى الصواب ، يعيد النظام المفقود ، خبير بعالم الموتى ، وقور ، بعيد عن اى عتاب ، متفهم ، مطمئن ، باعث للسكينة ، مستجيب الى ما يطلب اليه ، معيد للأمل ، ومشارك فى علمه . أما عالم السوء فهو طبيب محدود الافق ، مكابر ، يدعى الحكمة ويبتغى الثقة وهو ساحر مشعوذ ، خداع ، لص عام ، هادم ، ضار ، ومرشد الى الخطأ ، يقتل الناس ويفسدهم . ان الطبيب (تسيتل) يشفى الناس ويعيد اليهم الصحة ، له دراية بالتشخيص وخبرة فى خواص الأعشاب والحجارة والأشجار والجذور ، وهو معتدل فى سلوكه ويشفى عن طريق رد العظام وتركيب الجبائر ، وتليين الأمعاء ، واعطاء المقيئات ، والفصد ، وخياطة الجروح ، وشق الفتحات . أما الطبيب الردىء فانه كذاب ، حِرَفىٌّ مجرد من القلب ، غشيم ، يقتل بعقاقيره ، ويزيد من شدة المرض ، ويخاطر بحياة غيره ، ويدعى العفة والرشد ، ويلقى التعاويذ ، ويقرأ الحظ ، ويخدع السيدات ويشعوذهن » .

ولا ندرى هل أنشأ الأمرنديون هيئة أطباء من بين موظفى الدولة . ولكن ذلك محتمل . فقد عيَّن ملوك (ميشواكان) هيئة منهم لعلاجهم الشخصى ، كان يتحتم على احدهم اصطحابه فى العالم الآخر بعد وفاته (آه !!) والى ذلك فان الجيوش كانت تصحبها فئة من الأطباء لا تقل تنظيماً وفعالية عن الفئات المماثلة فى اوروبا .

وكان الجرحى ينقلون من ميادين القتال فى وسط المعركة ، وذلك لفرضين : محاولة استعادة العناصر المحاربة ، وحرمان العدو من اقتناء أسرى تقدم قرابين للآلهة لاسترضائها ، وقد شهد دياز دل كستليو بأنه لم يَرَ ميتاً واحداً فى خلال معركة شاهدها (٢٤) وكذلك روى متولينا Motolina أن الجراحين كانوا يضمدون الجرحى وسط القتال (٤٣) .

ومن فئات الأطباء التى ذكرتها النصوص : الطبيب العام ، الكاهن الساحر ، الطبيب العلمانى ، الطبيب المتنقل ، طبيب البلاط والنبلاء ، وطالب الطب .

ومن المختصين : الباطنى ، والجراح ، والمجبر والفاصد او المزين ، وطبيب العيون ، وطبيب الأسنان وطبيب الآذان .

ومن مساعدى الطبيب : المولدة ، والعشاب ، والبيطار .

ومن الصعب ادراك تخصص كل فئة ، هل

---

(٤٣) Motolina, Fray T., Memoriales; Historia de los Indios de la Nueva Espana, 1596 ed. Mexico, 1903.

كانت تلك التسميات مجرد وصف ورد على قلم الكاتب ، أو كانت تشير الى تخصص دقيق .

★★★

وبعد ، فلقد حاولنا فى هذا المقال القاء نظرة على طب ، استقل فى تطوره عن طب العالم القديم ، وان كنا شاعرين بعجزنا عن ايفائه حقه ، غير أننا نعد انفسنا ناجحين ان كنا دفعنا بعض قرائنا الى التأمل فى تأثير حضارة شعب على طبه ووسائل علاجه ، ذلك أنه قُدر لكل شعب ما يليق به من الطب ، وما هو جدير به ، كما أن لكل شعب آلهة اختارها لنفسه لتجسيم مثله فيها .

نشأ طب الأمرنديين فى جو من السحر والتدين ،واتسمت ديانته بقسوة نادرة المثيل . واذا كان الجانب التجريبى منه قد ترعرع على مر القرون وأثار اعجاب الفاتحين الاوروبيين ، وعرّفنا بعقاقير فعالة ، مانزال ندين له بها ، فان الجانب الآخر ظل معمولاً به الى جانبه ، كما نرى اليوم قوافل الجمال الى جانب الطائرات النفاثة ، والمراكب الشراعية الى جانب البواخر النووية ، وظل هذا الجانب متحجراً ، بل نقل تجمده الى قرينه التجريبى، شأن الاعتبارات الدينية الزائفة التى تدعى احتكار الحقائق الأزلية ، والتى يحتمى فى ظلالها كهنة متعصبون استثمروها لمصالحهم .

لقد رجم هنود أمريكا الزانيين ، ولكنهم لم يحجموا عن الزنا وعن ألوان الانحراف الجنسى من خلال طقوسهم الدينية ، عنوا بالأطفال والمرضى عناية فائقة ولكنهم شقوا صدور الأسرى واحرقوهم احياء قرباناً لآلهتهم ، تعففوا عن السكر ، واحتسوا الخمر والمهلوسات فى نشواتهم الدينية ، اشادوا بمثل عليا يقتدى بها الأطباء ، وسلخوا الفتيات حية واتخذ سادنو ديانتهم جلودها ثياباً ، اداتو القذارة ، واكلوا اللحوم البشرية فى طقوسهم الفائرة ، وضعوا تقاويم دقيقة وامتازوا فى الحساب الفلكى ، ولم يفطنوا الى فوائد العجلة فى النقل ، ابتنوا مدناً حازت مرافقها اعجاب أوروبا ، وجهلوا الحرث واجدبوا حقولهم بزراعتهم البدائية .

وقد احتار الفاتحون الاوربيون ازاء هذه التناقضات ، واستنكروا الذبائح البشرية والتّمل الدينى والهلوسة التعبدية واللواط والشذوذ الجنسي والعلاقات الجنسية بين الأقارب ، الى حد الشك فى بشرية هذه الشعوب . لأنهم لم يحاولوا تفهم اسسها العقيدية ، أو تصور الصورة الخلفية التى برزت فيها هذه العادات الغريبة عليهم ، أو خوض الأعماق النفسية التى ازدهرت فى تربتها ، أو بحث المفاهيم الاجتماعية والأوضاع التى قامت عليها .

وقد حاولوا استبدال مثلهم الاوروبية بالمثل القديمة ولم ينجحوا تماماً فى هذا الاستبدال ، وتركوا فراغاً روحانياً لم يستطيعوا ملأه ، وهذا الفراغ مايزال يعانى منه سكان هذه البلاد . وقد بلغ الأمر بأحد الكتاب المتازين الذين عرضوا لهذه المسائل أن الف كتاباً أسماه (ذهن الانسان قبل كولومبس The Pre—Columbian mind (٤٤) حاول فيه تفسير هذه الظواهر تفسيراً علمياً ،

(٤٤) Guerra, F., The Pre-Columbian mind, Seminar Press, London-New York, 1971.

وذهب الى أن الشراسة غير البشرية فيعوائدهم ترجع الى عدم اعتقادهم فى جحيم تُعذب فيه أرواح المخطئين فى العالم الآخر .

ومهما يكن من أمر هذه الحضارة التى لانستسيغها وان كانت عندهمطبيعية ومقبولة، سواء أكانت وليدة تكوين بيولوجى خاص نشأ فى خلال عزلة عن بقية البشر دامت آلافاً من السنين ، أم نتيجة لتطور فكرى وعقيدى اختصوا به فى اثناء هذه الحقبة الطويلة من تاريخهم ، فانها انما تقوم دليلاً على ظاهرة من ظواهر ذهنالانسان المحيرة،وهى الانفصامالذى كثيراً ما نقابله فيه ، كأن الذهن مقسم الى (خانات) تفصل بينها حواجز لا سبيل الى عبورها .



ڤتجنشتين وفلسفة التحليل

عزمي إسلام

تمهيد

تُعتبر فلسفة التحليل Philosophy of Analysis من أكثر الفلسفات تأثيراً فى الفكر المعاصر ، كما يعتبر ڤتجنشتين أبرز ممثلي هذا الاتجاه الفلسفى ، مما حدا بأحد المعاصرين (١) الى القول (بأن ڤتجنشتين كان واحداً من كبار فلاسفة القرن العشرين) . وذلك راجع أساساً الى تغييره مفهوم الفلسفة وتصوره لوظيفتها ، فضلاً عن الطريقة الجديدة التي اصطنعها فى التفلسف ، وهى تحليل اللغة . كما يرجع كذلك الى ما ترتب من نتائج على نظرياته وافكاره ومنهجه التحليلى ، مثل ظهور فلسفة اللغة العادية ، والفلسفة التحليلية العلاجية ، وغير ذلك من المدارس والاتجاهات الفلسفية المعاصرة التى تأثرت تأثراً كبيراً بتحليلات ڤتجنشتين المختلفة .

هذا ويمكن تلخيص أهم السمات العامة التى توضح أهميته فى الفكر الفلسفى المعاصر فيما يلي :

أولا : ان فلسفته كانت بداية لتحول حاسم فى الفلسفة المعاصرة ، وفى هذا المعنى يقول **شليك** (٢) « **انني مقتنع بأننا نجد أنفسنا الآن**

---

(١) Pitcher, G : The Philosophy of Wittgenstein, preface, P.v.

(٢) وهو موريس شليك M. Schlick استاذ الفيزياء والفلسفة بجامعة ڤينا والمتوفى عام ١٩٣٦ .

أمام نقطة تحول حاسم فى تاريخ الفلسفة . وقد نبعت البذور الاولى لهذا التحول الجديد أصلا من المنطق ، وكان لاينبتس قد ألمح الى بداية هذا الاتجاه ، ثم فتح كل من رسل وفريجه الطريق الى ذلك . الا أن ﭬتجنشتين « برسالته المنطقية الفلسفية عام ١٩٢٠ » كان أول من أوصلنا الى نقطة التحول الحاسمة » (٣) .

والواقع أن التحول الجديد فى الفلسفة لا يكاد يتمثل فى النتائج الفلسفية التى انتهى اليها ﭬتجنشتين بقدر ما يتمثل فى المنهج الذى اتبعه فى بحثه الفلسفى . ولم يكن هذا المنهج الجديد الا منهج التحليل ـ أى تحليل القوالب اللغوية التى نعبر بها عن المشكلات الفلسفية ونصوغها فيها ـ والذى نستطيع بتطبيقه أن نتبين أن أغلب هذه المشكلات ، ليست أصلا بالمشكلات الحقيقية ، بقدر ما هى مشكلات زائفة ترتبت على سوء فهم منطق اللغة .

وتعود اهمية استخدام منهج التحليل هذا ، الى الأثر البالغ الذى تركه فى منهج فلاسفة التحليل المعاصرين بكل اتجاهاتهم وكذا فلاسفة الوضعية المنطقية . حتى ليمكن القول بأن فلسفة التحليل المعاصرة تبدأ فعلا بفلسفة ﭬتجنشتين ومنهجه التحليلى (٤).

ثانيا : ان فلسفة ﭬتجنشتين كانت أشبه ما تكون بالثورة على الفلسفة التقليدية (٥) . والثورة التى أحدثها ﭬتجنشتين فى الفلسفة لم تكن مقصورة على اصطناعه منهجا جديدا ، بل تمثلت كذلك فيما ترتب على اصطناع المنهج من تغيير موقفنا من الفلسفة نفسها التى أصبحت عنده « تحليلا للغة » التى نتكلم بها فى الفلسفة ، وبذلك تغير مجال البحث الفلسفى، فانتقل من البحث فى الأشياء أو الوجود أو العلة أو الجوهر أو غير ذلك ، الى مجال العبارات والألفاظ لبيان ما له معنى منها وما لا معنى له (كما فى فلسفته الاولى) أو لبيان الصحيح منها والخاطىء بناء على اتفاقها أو اختلافها مع قواعد الاستخدام العادى ، كما فى فلسفته المتأخرة (٦) .

وهكذا تغير مفهوم الفلسفة عنده فأضحت منهجا خالصا لا مجموعة من الحقائق ، أى أنها أصبحت منهجا لعلاج الالتباسات التى تنشأ عن سوء فهم منطق اللغة أو عن الاستعمال الخاطىء لعباراتها . ويشبه ﭬتجنشتين مهمة الفيلسوف فى هذه الحالة بمهمة الطبيب . فكما أن الطبيب يعالج الأمراض بالكشف عن أسبابها ، فكذلك الفيلسوف يتناول المشكلات الفلسفية بالتحليل للكشف عن الأسباب التى تؤدى اليها ، وهى أسباب تتعلق باستخدام اللغة ، **وفى هذا الصدد يقول ﭬتجنشتين :** « ان طريقة تناول الفيلسوف لمشكلة ما ، تشبه طريقة علاج مرض من الأمراض » (٧).

ولقد ترتب على ذلك أن تغير موضوع الفلسفة أيضا ، فأصبح تحليل العبارات التى تقال فى الفلسفة ، أى العبارات التى تصاغ فيها مشكلات الفلسفة التقليدية ، وبذلك أصبحت الفلسفة عنده هى « فلسفة للفلسفة »

---

(٣) انظر كتابنا « لدفيج ﭬتجنشتين » ، صفحة ٣٤٢.

(٤) Charlesworth, Maxwell : **Philosophy of Linguistic Analysis P.** 103.

(٥) Chappell, C. (edition) : The Philosophy of Mind. P. 103.

(٦) د. عزمى اسلام : « لدفيج ﭬتجنشتين » ، صفحة ٣٤٤ .

(٧) Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, Part I, sec. 255, P. 91.

وأصبح بالتالى عمل الفيلسوف هو أن يكون فيلسوفاً للفيلسوف بتحليله لما يقول (٨) .

ثالثا : ان ڤتجنشتين كان هو الذى وجه أنظار الفلاسفة المعاصرين الى دراسة اللغة ، على الرغم من أن اقامة فلسفة للغة لم تكن هدفاً ولا جزءاً من هذا الهدف . فقد بدأ الفلاسفة المعاصرون فى السنوات الأخيرة يهتمون — بفضل تحليلاته — بالبحث فى طبيعة العبارات التى نقولها عن العقل أو عن الأشياء المادية أو عن الخير ... لا بالبحث فى هذه الأشياء نفسها (٩) .

رابعا : ان ڤتجنشتين كان أول من تكلم فى المنطق المعاصر بوصفه مجرد علامات اتفاقية لا تكشف عن طبيعة الأشياء . فالمنطق عنده لم يكن الا مجرد استخدام متسق لمجموعة من الرموز متفق عليها، وبالتالى فهو لا يكشف عن بناء العالم الخارجى ولا عن طبيعته على النحو الذى كان يتصوره العقليون الأفلاطونيون.

كما أنه كان أول من ذهب الى أن قواعد المنطق — لو حللناها — لتبين لنا أنها هى نفسها قواعد اللغة الصحيحة ذات المعنى . وهو بهذا انما يقيم نوعاً من التوازى بين قواعد المنطق من ناحية ، وقواعد اللغة من ناحية اخرى على أساس أن صورتيهما متشابهتان. ومن ثم فالفكر واللغة عنده شيء واحد . ولقد عبر ڤتجنشتين عن ذلك بقوله (ان الفكر هو القضية ذات المعنى) (١٠) . ولقد كان لهذه الفكرة أبعد الأثر بعد ذلك عند رودلف كارنب وخاصة فى كتابه « البناء المنطقى للغة » .

خامسا : ان أغلب الأفكار التى ذهب اليها ڤتجنشتين — سواء فى فلسفته الاولى أو فلسفته المتأخرة — مثل أفكاره عن الذرية المنطقية ، والمنطق ، وعن النظرية التصويرية للغة ، وعن تحقيق القضايا وعن الخلو من المعنى ، وعن نظرية الاستخدام الفعلى للغة فضلاً عن تصوره الجديد لوظيفة الفلسفة ، ولمهمة الفيلسوف ، وللمنهج الذى يصطنعه أثناء اشتغاله بالفلسفة .. كل ذلك كان له تأثير بالغ فى كثير ممن عاصره أو جاء بعده من الفلاسفة (١١) .



حياة الفيلسوف وأهم مؤلفاته :

لدفيج يوهان ڤتجنشتين Ludwig Johann Wittgenstein فيلسوف وعالم فى الرياضيات والمنطق ، تحليلى النزعة والاتجاه . ولد فى ابريل عام ١٨٨٩ ودرس فى لينتز Lintz بشمال النمسا ، ثم التحق بالأكاديمية الصناعية العليا فى برلين عام ١٩٠٦ لمدة عامين ، انتقل بعدها — عام ١٩٠٨ — الى كلية الهندسة بجامعة مانشستر بانجلترا لدراسة الهندسة والملاحة الجوية ، ومما يروى عنه أنه قد صمم محركاً نفاثاً للطائرات فى ذلك الوقت . الا أن اهتمامه بالرياضيات التطبيقية بدأ يقل ، وسرعان ما اتجه الى الرياضة البحتة، ومنها الى اسس الرياضيات وفلسفتها حتى أنه توجه عام ١٩١١ الى ينا Jena فى المانيا ليناقش أفكاره عن اسس

---

(٨) Charlesworth, M. : Philosophy and Linguistic Analysis, P. 3.

(٩) Pole, D. : The Later Philosophy of Wittgenstein, P. 107.

(١٠) ڤتجنشتين : « رسالة منطقية فلسفية » ـترجمة عربية بقلم دكتور عزمى اسلام ، عبارة رقم ٤ ، صفحة ٨٢ .

(١١) د . عزمى اسلام : « لدفيج ڤتجنشتين » ،صفحة ٣٤٧ .

الرياضة مع فريجه (١٢) الذى نصحه بالعودة الى انجلترا لدراسة اسس الرياضيات مع برتراند رسل (١٣) فى كمبردج . ولقد اهتم ڤتجنشتين أثناء وجوده فى كمبردج فيما بين عامى ١٩١١ ، ١٩١٤ بدراسة الرياضيات والفلسفة والمنطق وعلمى النفس والجمال ، ثم التحق بجيش النمسا مع بداية الحرب العالمية الاولى ، ووقع أسيرا فى يد القوات الايطالية قرابة ثمانية أشهر (من نوفمبر ١٩١٨ حتى أغسطس ١٩١٩) ثم اشتغل بعد انتهاء الحرب بالتدريس فى المدارس الأولية بقرى النمسا رغبة منه فى العزلة والهدوء حتى عام ١٩٢٦ حين ترك هذا العمل ، وتفرغ فى عزلته لدراسة الفلسفة والرياضيات والموسيقى . ثم عاد الى كمبردج فى نهاية عام ١٩٢٨ وحصل على درجة الدكتوراه منها عام ١٩٢٩ ، وكان البحث الذى تقدم به للحصول على هذه الدرجة هو كتابه « رسالة منطقية فلسفية » الذى كان قد طبع ونشر قبل ذلك بحوالى ثمانى سنوات . وأصبح عام ١٩٣٠ زميلا فى كلية الفلسفة التى ظل بها حتى عام ١٩٣٦ حين سافر الى النرويج معتزلا قرابة العام بدأ فيه تأليف كتابه « أبحاث فلسفية » لكنه عاد الى كمبردج عام ١٩٣٧ مرة اخرى وخلف جورج مور (١٤) على كرسي الفلسفة حتى عام ١٩٤٨ حين اعتزل بالريف الايرلندى حتى توفى متأثرا بمرض السرطان عام ١٩٥١ .

فلسفة التحليل عند فتجنشتين :

التحليل عند فتجنشتين هو السمة البارزة فى فلسفته. وهو يستخدمه منهجاً فى الفلسفة لا كفاية فلسفية ، بمعنى أنه لا يستهدف التحليل لمجرد تقسيم العالم الى مجموعة من الوقائع ، أو رد اللغة الى عدة قضايا ، أو رد المعنى الى طريقة استخدامنا للألفاظ . انما يستخدم التحليل لكى يوصله الى غاية أبعد من ذلك ، وهى توضيح المشكلات الفلسفية التى اذا ما وضع معظمها تحت مجهر التحليل، زال عنها كل غموض واتضح أنها اما مشكلات زائفة أو أنها ليست بمشكلات أصلا . وهو فى هذا الصدد يقول : (ان معظم القضايا والأسئلة التى كتبت عن امور فلسفية ليست كاذبة ، بل هى خالية من المعنى . فلسنا نستطيع اذن أن نجيب عن أسئلة من هذا القبيل ، وكل ما يسعنا هو أن نقرر عنها انها خالية من المعنى . فمعظم الأسئلة والقضايا التى يقولها الفلاسفة انما تنشأ عن حقيقة كوننا لا نفهم منطق لغتنا . . . واذن فلا عجب اذا عرفنا أن أعمق المشكلات ليست فى حقيقتها مشكلات على الاطلاق) (١٥) .

وهكذا لم تعد الفلسفة عند فتجنشتين هى اقامة الانساق الميتافيزيقية ، بقدر ما أضحت كلها تحليلا ونقداً للغة .

ولقد ترتب على هذا أن أصبح مفهوم الفلسفة لديه هو أنها مجرد توضيح للأفكار

---

(١٢) G. Frage (١٨٤٨ ــ ١٩٢٥) عالم الرياضيات والمنطقى الالمانى الذى كان قد نشر حتى ذلك الوقت المؤلفات التالية « تدوين الأفكار » عام ١٨٧٩ ، « اسس علم الحساب » عام ١٨٨٤ ، « المبادىء الأساسية لعلم الحساب » فيما بين عامى ١٨٩٣ ، ١٩٠٣ .

(١٣) B. Russell (١٨٧٢ ــ ١٩٧٠) الفيلسوف الانجليزى المعاصر الذى كان قد نشر عام ١٩٠٣ كتابه « اصول الرياضيات » وكذا كتابه « المبادىء الرياضية » بالاشتراك مع الفرد نورث هوايتهد فيما بين عامى ١٩١٠ ، ١٩١٣ .

(١٤) G. E. Moore (١٨٧٣ ــ ١٩٥٨) الفيلسوف الانجليزى المعاصر والرائد الأول للاتجاه التحليلى فى الفلسفة المعاصرة . اهم مؤلفاته : « مبادىء الأخلاق » ١٩٠٣ ، « بعض المشكلات الأساسية فى الفلسفة » ١٩٥٣ .

(١٥) لدفيج فتجنشتين : « رسالة منطقية فلسفية » ــ الترجمة العربية ، العبارة رقم ٤٠٠٣ ، صفحة ٨٣ .

عن طريق تحليل العبارات التى تصاغ فيها هذه الأفكار ، وهو فى هذا الصدد يقول (ان موضوع الفلسفة هو التوضيح المنطقى للأفكار . فالفلسفة ليست نظرية من النظريات ، بل هى فاعلية . ولذا يتكون العمل الفلسفى أساساً من توضيحات . ولا تكون نتيجة الفلسفة عددا من القضايا الفلسفية ، انما هى توضيح للقضايا . فالفلسفة يجب أن تعمل على توضيح وتحديد الأفكار بكل دقة والا ظلت تلك الأفكار معتمة مبهمة ، اذا جاز لنا هذا الوصف) (١٦) .

ومعنى ذلك أن التحليل عنده لا يضيف الى معرفتنا معرفة جديدة ، ولا تنتج عنه مبادىء جديدة . بل هو مجرد طريقة توضح ما نقوله ، لكى نتبين — بناء عليها — ما له معنى من كلامنا وما لا معنى له ، وأن نتكلم بالتالى كلاماً له معنى . ولذا فالفلسفة تبين بياناً واضحاً ما يمكن التحدث عنه ، اذ أن (كل ما يمكن التفكير فيه على الاطلاق ، يمكن الحديث عنه بوضوح ، وكل ما يكمن أن يقال ، يمكن قوله بوضوح) (١٧) .

والواقع أن هذا كان هو الهدف من التحليل عند ڤتجنشتين سواء فى فلسفته الاولى كما هي متمثلة فى « الرسالة المنطقية الفلسفية » — وذلك على النحو سالف الذكر — أو فى فلسفته المتأخرة كما هي متمثلة فى كتاب « الأبحاث الفلسفية » الذى يذهب فيه الى القول بأن (المشكلات يتم حلها — لا باعطائها تفسيراً جديداً — بل بواسطة ترتيب وتنظيم ما نعرفه بالفعل من قبل . فالفلسفة عبارة عن معركة ضد البلبلة التى تحدث فى عقولنا لاستخدام اللغة) (١٨) ، وهو بهذا يعتبر أن مهمة الفلسفة مهمة علاجية تهدف الى علاج المشكلات الفلسفية التي تنشأ عن الخلط والبلبلة فى أذهاننا الناتجة عن سوء استخدام اللغة (١٩) .

وكان هذا هو الهدف من التحليل عند ڤتجنشتين ، وان كانت طريقته فى التحليل — فى فلسفته الاولى — تختلف عنها فى فلسفته المتأخرة . فالتحليل فى فلسفته الاولى يعتمد على رد ما هو مركب الى عناصره الاولى أو الى وحداته البسيطة التي لا تنحل الى ما هو أبسط . فالعالم عنده ينحل الى وقائع والوقائع تنحل الى بسائط أو أشياء . واللغة تنحل الى مجموعة من القضايا الأولية أو الذرية والقضية الأولية تنحل الى أسماء ... وهكذا .

أما التحليل فى فلسفته المتأخرة فيسلك اتجاهاً آخر ، اذ نجده ينصب على اللغة لمعرفة الطريقة التي تستخدم بها الألفاظ بالفعل أو على ما يسميه أحياناً باسم ألعاب اللغة . وقد عبر ڤتجنشتين عن معنى التحليل فى هذه الحالة بقوله (ويزول ذلك اللبس وسوء الفهم المتعلق باستخدام الألفاظ اذا ما استبدلنا صورة تعبير بصورة تعبير اخرى ، ونستطيع أن نسمى ذلك بتحليل صورة التعبير) (٢٠) .

والتحليل عند ڤتجنشتين يصلح للتطبيق على كثير من المجالات اهمها عنده ، مجال الواقع الخارجي أو العالم ، ومجال اللغة ، وكذا مجال الفكر (فلسفياً كان أو علمياً أو رياضياً) . وسنتناول فيما يلى بعض

---

(١٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ١١٢ر٤ — صفحة ٩١ .

(١٧) المرجع السابق ، العبارتان رقم ١١٥ر٤ ، ١١٦ر٤ — صفحة ٩٢ .

(١٨) Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, sec. 109, P. 47

(١٩) د . عزمى اسلام : « لدفيج ڤتجنشتين » ، صفحة ٧٨ .

(٢٠) Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, sec., 90, P. 43

هذه الموضوعات كل على حدة ، وان لم تكن هي عنده منفصلة مستقلة في فلسفته وتحليلاته . فتحليل اللغة مرتبط عنده بتحليل العالم طالما أن القضية الأولية ـ وهي الوحدة الأخيرة التي ننحل اليها اللغة ـ تكون رسماً للواقعة الذرية وهي الوحدة الأولية التي ينحل اليها العالم . كما أن تحليل الفكر مرتبط عنده بتحليل اللغة ، طالما أن اللغة هي الصياغة اللفظية أو الجهاز الرمزي الذى نعبر به عن الأفكار والمعاني المختلفة .

أولا ـ تحليل العالم

يجعل فتجنشتين من تحليل العالم بداية لفلسفته في « الرسالة المنطقية الفلسفية » مع أن الغرض الأساسي من التحليل عنده هو تحليل اللغة وبيان كيف يكون سوء فهمنا لمنطقها هو السبب في ظهور كثير من مشكلات الفلسفة . لكن أليس من الأولى بفتجنشتين أن يبدأ بحثه باللغة وتحليلها بدلاً من البدء بتحليل العالم ؟ أم أن تحليله للعالم كله ـ طبقاً لمنهجه في « الرسالة » يحتاج الى مقدمة يمهد بها لتحليل اللغة ؟ من المرجح أن الأمر على ذلك النحو ، اذ أن تحليل اللغة بالطريقة التي ذهب اليها في« رسالته » انما يعتمد اعتماداً أساسياً على تحليل العالم . فهو يحلل اللغة الى مجموعة من القضايا الأولية التي يتوقف صدقها أو كذبها على مدى مطابقتها للواقع الخارجي .

والقضية الأولية عند فتجنشتين ليست الا وصفاً أو رسماً لواقعة من الوقائع ، وعلى ذلك فمن الضروري وجود الوقائع أولاً التي يتوقف بناء عليها صدق القضايا أو كذبها ؛ لأنه (اذا كانت القضية الأولية صادقة ، كانت الواقعة الذرية موجودة . واذا كانت كاذبة ، لم يكن للواقعة الذرية وجود) (٢١) . ولما كان العالم عنده هو مجموع الوقائع الذرية الموجودة ، كان من الضروري أن يصبح حديث فتجنشتين عن تحليل العالم سابقاً لحديثه عن تحليل اللغة .

والواقع أن معنى العالم عند فتجنشتين يحتاج الى نوع من التحديد ، فهو أحياناً يدل عنده على العالم الموجود الفعلي . وهذا ما يفهم من بعض عبارات « رسالته » مثل : (العالم حدوده الوقائع ، وان هذه الوقائع هي جميع ما هنالك منها) ، (٢٢) ومثل (العالم هو مجموع الوقائع الذرية الموجودة) (٢٣) .

كما أنه قد يدل عنده أحياناً على العالم الممكن لا الفعلي ، وهذا ما يتبدى في بعض عبارات « رسالته » مثل : (الوقائع في المكان المنطقي هي العالم) (٢٤) ، ومثل (ان المنطق يملأ العالم ، وحدود العالم هي أيضاً حدوده) (٢٥) .

لكن بعض عبارات اخرى من « رسالته » لا توحي بالاقتصار على أحد المعنيين السابقين ، بل يجمع بينهما معاً ، مثل قوله « ان جملة الوجود الخارجي هو العالم » (٢٦) ، وقوله « ان الوجود الخارجي هو وجود وعدم وجود الوقائع الذرية » (٢٧) الأمر الذى يلزم عنه أن

---

(٢١) لدفيج فتجنشتين : « رسالة منطقية فلسفية »ـ الترجمة العربية ، عبارة رقم ٢٥ر٤ ـ صفحة ١٠٠ .

(٢٢) المرجع السابق ، عبارة رقم ١١ر١ ـ صفحة ٦٣ .

(٢٣) المرجع السابق ، عبارة رقم ٠٤ر٢ ـ صفحة ٦٧ .

(٢٤) المرجع السابق ، عبارة رقم ١٣ر١ ـ صفحة ٦٣ .

(٢٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦١ر٥ ـ صفحة ١٣٨ .

(٢٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ٠٦٣ر٢ ـ صفحة ٦٧ .

(٢٧) المرجع السابق ، عبارة رقم ٠٦ر٢ ـ صفحة ٦٧ .

العالم يتكون من وجود وعدم وجود الوقائع الذرية . أى أنه لا يكون العالم الفعلى فقط ، بل هو كذلك العالم الفعلي والعالم الممكن أيضاً .

الا ان ڤتجنشتين لا يوحد توحيداً تاماً بين العالم World (welt) وبين الوجود الخارجي reality (Wirklischkeit) على النحو سالف الذكر ، اذ هو يفرق بينهما على أساس ان (العالم هو مجموع الوقائع الذرية) ، أما الوجود الخارجي فيتكون من (وجود وعدم وجود الوقائع الذرية) ، وبالتالى يصبح العالم هو العالم الفعلى أما الوجود فيصبح هو جملة العالم الفعلى والعالم الممكن معاً .

والواقع أنه ليس هناك تناقض بين المعنيين بل اختلاف فى استخدام الألفاظ فى أكثر من سياق وهذه احدى الصعوبات البالغة التي تتبدى فى فلسفة ڤتجنشتين الاولى المتمثلة فى « رسالته » الأمر الذى جعل بعض الفاظه وعباراته غامضة مبهمة ، وفتح بالتالى المجال أمام امكان تفسيرها تفسيرات مختلفة متعددة (٢٨) .

ويبدأ ڤتجنشتين تحليله للعالم بتعريفه فيقول « ان العالم هو جميع ما هنالك » (٢٩)، بمعنى أن كل ما هو موجود يدخل فى تكوينه . وعلى ذلك فالعالم عنده مركب وليس بسيطاً ، وهو فى هذا متفق مع ما يذهب اليه فلاسفة مذهب الكثرة أو التعدد .

ويسمى ڤتجنشتين تلك الأجزاء التى يتكون منها العالم باسم الوقائع Facts (Tatsachen) « فالعالم هو مجموع الوقائع لا الأشياء » (٣٠)، ومن ثم فالواقعة هى الوحدة الاولى التى ينتهى اليها تحليل العالم عنده . وڤتجنشتين متفق فى هذا التحليل مع كثير من الفلاسفة المعاصرين مثل برتراند رسل وتشارلز بيرس (٣١) ، فرسل كان يرى أن العالم لا يتكون من مجموعة من الأشياء بقدر ما يتكون من مجموعة من الوقائع ، وهو فى هذا يقول « ان أول ما أرغب فى تأكيده هو أن العالم الخارجي – أى العالم الذى نرمى الى معرفته – لا يمكن وصفه وصفاً كاملاً بواسطة مجموعة من الأشياء المفردة ، بل يجب أن ندخل فى اعتبارنا أيضاً هذه الأشياء التى اسميها بالوقائع » وهو المعنى نفسه الذى ذهب اليه بيرس فى قوله « ان الواقع يتعلق أولياً بالوقائع ولا يتعلق بالأشياء الا من حيث هى عناصر هذه الوقائع » (٣٢) .

ولقد فقد بعض المعاصرين (٣٣) ذلك التصور الذى يحلل به ڤتجنشتين العالم الى وقائع على أساس أن ذلك التصور يختلف عن وجهة نظر الادراك العادى أو المشترك Common sense بالنسبة لبنية العالم . اذ أن نظرة الادراك العادى فى هذا الصدد تتلخص فى أن العالم انما يتكون من جملة الأشياء الموجودة فيه لو استطعنا أن نحصيها . والواقع أن هذا الاختلاف بين معنى العالم عند ڤتجنشتين ، وبين معناه بالنسبة للفهم العادى أو المشترك

---

(٢٨) Blanshard, B : Reason and Analysis, P. 197.

(٢٩) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ١ – صفحة ٦٣ .

(٣٠) المرجع السابق ، عبارة رقم ١ر١ ، صفحة ٦٣ .

(٣١) C. S. Peirce (١٨٣٩ – ١٩١٤) فيلسوف امريكى ومؤسس الفلسفة البراجماتية المعاصرة ، انظر بحثنا بعنوان « المنطق الصحيح لتشارلز بيرس » بمجلة تراث الانسانية – القاهرة – مايو ١٩٦٩ .

(٣٢) د . عزمى اسلام : « لدفيج ڤتجنشتين » ، صفحة ٨٧ .

(٣٣) Stenius, E. : Wittgensteins Tractatus, P. 18.

ليس اختلافاً جذرياً . بل انه يزول اذا ما اعتبرنا أن الأشياء things هى الأســــاس بالنسبة لتصور كل من وجهتى النظر الـــى العالم . لأن الوقائع عند ﭬتجنشتين ، ولو انها هى الوحدات الاولى التى ينتهى اليهـــا تحليلنا للعالم ، الا أنها فى نظره ليست بسيطة — بل مركبة من أشياء — بحيث تعتبر الأشياء عنده هى جوهر العالم (٣٤) .

★ ★ ★

ثانيا : تحليل الوقائع عند ﭬتجنشتين

لا يكاد ﭬتجنشتين يضع تعريفاً محدداً لمعنى الواقعة ، بل انها عنده مما (لا يمكن تعريفها على وجه الدقة ولكن يمكن شرح ما نعنيـــه بقولنا ان الوقائع هى ما تجعل القضايا صادقة أو كاذبة) (٣٥) . وهو يتكلم عن الوقائع مـــن زاويتين : الاولى من حيث البساطة والتركيب ، والثانية من حيث الايجاب والسلب .

أ — من حيث البساطة والتركيب : الواقعة عند ﭬتجنشتين : أما مركبة تتكون هى نفسها من وقائع اخرى أبسط منها ، أى تحتوى على أجزاء هى نفسها وقائع . وﭬتجنشتين لايعطى الواقعة التى تكون من هذا النوع اسماً خاصاً بها ، بل يكتفى باستخدام كلمة « واقعــة » (Tatsache) Fact أو تكون الواقعة بسيطة لا تتكون هى نفسها من وقائع اخرى أبسط منها ، أى لا تحتوى على أجزاء هى نفسها وقائع . ويسمى ﭬتجنشتين الواقعة التى تكون من هذا النوع باسم الواقعة المفردة أو الواقعة الذرية atomic fact (Sachverhalt) (٣٦) .

وهكذا ينتهى ﭬتجنشتين من تحليل الوقائع الى أبسط أنواعها ، اى الوقائع الذريـــة ، وهى تتسم عنده بعدة سمات يمكن تلخيص أهمها فيما يلي :

١ — ان الوقائع الذرية أبسط ما يمكن أن ينحل اليه الوجود الخارجى أو العالم . بمعنى أننا لو استمررنا فى تحليل العالم ، لوجدناه مركباً من وقائع مركبة ، وهـــذه اذا حللناها فقد نجدها مكونة من وقائع أقل تـــركيبا ، حتى ننتهى أخيراً الى وقائع بسيطة لا يمكن أن تنحل الى وقائع أبسط منها هى الوقائع الذرية . فاذا قلت مثلاً « القلم علـــى يمين الكتاب وهو كتاب فى المنطق جاء هذا القول معبراً عن واقعة مركبة تتكون من وجود القلم على يمين الكتاب ، ومن اتصاف الكتـــاب فى الوقت نفسه بصفة معينة هي أنـــه كتاب فى المنطق . ولذا فهى يمكن أن تتكون من واقعتين بسيطتين هما : ١ — « القلم على يمين الكتاب» ٢ — و « الكتاب كتاب فى المنطق » (٣٧) .

٢ — على الرغم من كون الوقائع الذريـــة أبسط وحدات ينتهى اليها تحليل العالم ، الا أنها فى حد ذاتها تتضمن فعلاً أجزاء ، أى أنها مما يقبل التحليل . وليس فى هذا تناقض . فالواقعة الذرية بسيطة بوصفها أبسط مستوى من الوقائع يمكن أن ينتهى اليه تحليلنا للعالم ، وهى مركبة بمعنى أنها تتكون من أشياء أو بسائط ، وهو فى هذا يقول « ان الواقعـــة الذرية هى مجموعة موضوعات » (موجودات أو أشياء) (٣٨) .

لكن الأشياء عند ﭬتجنشتين ليس لها وجود

---

(٣٤) د . عزمى اسلام : « لدفيج ﭬتجنشتين » ، صفحة ٨٨ .

(٣٥) من مقدمة برتراند رسل لرسالة ﭬتجنشتين المنطقية الفلسفية . انظر ترجمتنا العربية صفحة ٣٧ .

(٣٦) انظر فى ترجمة هذا اللفظ بشيء من التفصيل ، كتابنا « لدفيج ﭬتجنشتين » ، صفحة ٩٢ وما بعدها .

(٣٧) المرجع السابق ، صفحة ١٠١ .

(٣٨) رسالة منطقية فلسفية : عبـــارة رقم ٢٫٠١ صفحة ٦٣ .

مستقل عن وجود الوقائع التى تدخـــل فى تكوينها اذ (من جوهر الشيء أن يكون مكوناً ممكناً لواقعة ذرية ما) ، وبالتالي فما لـــه وجود هو الوقائع لا الأشياء ، وان كان وجود الوقائع معتمداً على وجود الأشياء . ولعـل هذا ما يفسر قول فتجنشتين بأن « العالم هو مجموع الوقائع لا الأشياء » (٣٩) .

٣ ــ الوقائع الذرية عند فتجنشتين مستقل منفصل بعضها عن بعض (فمن وجود أو عدم وجود واقعة ذرية مالا نستطيع أن نســتدل على وجود أو عدم وجود واقعـــة ذريـــة اخرى) (٤٠) . فنحن لا نستطيع أن نستدل مثلاً عن وجود واقعة ذرية ما ، ولتكن « ق » (القلم أزرق) على وجود الواقعـــة « ل » (القلم على يمين الكتاب) أو عدم وجـــود الواقعة « م » (القلم بين الكتاب والمحبرة) ، فليست هناك ضرورة منطقية ولا واقعيـــة تستلزم وجود « ل » أو عدم وجود « م » بناء على وجود « ق » .

٤ ــ انها تتكون من أشياء مرتبطة بعلاقات ، لا من مجرد مجموعة من الأشياء ، وفى هـــذا الصدد يقول فتجنشتين ان (التركيبة التى قوامها أشياء هى التي تشكل الواقعة الذرية)، (ففى الواقعة الذرية تتشابك الأشياء أحدها **بالآخــر كحلقــات السلسلة) أو (ترتبــط** بعضها ببعض على نحو محدد) (٤١) .

٥ ــ الواقعة الذرية عند فتجنشتين لهـــا بنية Struktur ولها صورة Form . **أمـــا** بنيتها فهى (الطريقة التي تتشابك بهـــا الأشياء فى الواقعة الذرية) ، **أما** صورتها فهى امكان ترابط الأشياء على نحـــو معين . أى (امكان قيام هذه البنية) . وعلى ذلك فبنية الواقعة الذرية تتعلق بالواقعة نفسها وهى قائمة بالفعل ، أما صورتها فتتعلق بالأشياء التي تتكون منها الواقعة ، وبامكان ترابط تلك الأشياء على هذا النحو أو ذاك (٤٢) .

٦ ــ الوقائع الذرية ليست ثابتة بل هى متغيرة ، أما الثابت فهو الأشياء التي تتكون منها هذه الوقائع . ويُعبر فتجنشتين عن هذا المعنى بقوله ان (الشيء هو الثابت وهـــو الموجود أما المتحول المتغير فهو البناء المركب من أشياء) ، كما أن (التركيبة التي قوامها أشياء هى التى تشكل الواقعة الذرية) (٤٣) . ولتوضيح ذلك يمكن القول : لو كانت امامنا **ثلاثة أشياء هى : أ ، ب ، ج مرتبة فى واقعة** ذرية على النحو الآتي : (ب بين أ ، ج) ، فان هذه الواقعة الذرية يمكن أن تتغير بتغير العلاقة الموجودة بين العناصر التي تكونها فتصبح مثلاً (أ بين ب ، ج) وتكون هذه واقعة ذريـــة جديدة غير الواقعة الذرية الاولى . وقـــد تتغير هذه الواقعة الجديدة فتصبح (ج بين أ ، ب) وهى واقعة ذرية اخرى تختلف عن **الواقعتين السابقتين . وهكذا ظلت أ ، ب ، ج** ثابتة ، بينما تغيرت الوقائـــع الذرية بتغير الروابط بين هذه العناصر الثابتة .

ب ــ من حيث السلب والايجـــاب : ان **الواقعة الذرية عند فتجنشتين ، اما أن تكون موجبة فتمثل ترابط الأشياء على نحو معين فى الواقع الخارجى أو سالبة لا تمثـل النحـو الذى توجـد عليـه الأشياء فى الواقـع .**

---

(٣٩) المرجع السابق ــ عبارة رقم ١ر١ ــ صفحة٦٣ .

(٤٠) المرجع السابق ــ عبارة رقم ٢ر٠٦٢ صفحة ٦٧.

(٤١) المرجع السابق ــ عبارة رقم٢ر٠٣١ ــ صفحة٦٧.

(٤٢) ارجع الى مزيد من التفصيل فى هذه النقطة الى كتابنا « لدفيج فتجنشتين » صفحة ١٠٤ .

(٤٣) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٢ر٠٣ ــ صفحة ٦٦ .

أى أن الواقعة الموجبة هى الواقعة الذرية المتحققة أو الموجودة بالفعل ، أما الواقعة الذرية السالبة فهى غير موجودة . وهو فى هذا الصدد يقول ان (وجود الوقائع الذرية أيضاً يسمى بالواقعة الموجبة ، وعدم وجودها يسمى بالواقعة السالبة) (٤٤) .

ولتوضيح ذلك نفترض أن العالم كله يحتوى على ثلاثة بسائط أو أشياء هى أ،ب،جـ نسميها على التوالى : ل،م،ن . فى هذه الحالة يمكننا أن نكون القضايا الذرية التالية :

١ — (ل م) ، بحيث تشير الى الواقعة الذرية المكونة من (أ ، ب) ، ولنرمز لها بالرمز ق ١ .

٢ — (م ن) ، بحيث تشير الى الواقعة الذرية المكونة من (ب ، جـ) ، ولنرمز لها بالرمز ق ٢ .

٣ — (ل ن) ، بحيث تشير الى الواقعة الذرية المكونة من (أ ، جـ) ، ولنرمز لها بالرمز ق ٣ .

ولنفرض الآن أن القضيتين الاوليين (ل م) ، (م ن) فقط صادقتان ، أما القضية الأخيرة (ل ن) فهى كاذبة وبالتالى يكون نفيها صحيحاً أى « — (ل ن) » . فى هذه الحالة سيكون العالم مكوناً من واقعتين ذريتين فقط هما ق ١ ، ق ٢ بحيث يعبر اتصالهما معاً عن الصدق الموجود فى العالم . لكن فتجنشتين يرى أن وجود الواقعتين الموجبتين ق ١ ق ٢ لا يستنفد كل الصدق الموجود فى العالم ، لأنه من الصدق أيضاً القول بأن : « — (لن) » ، أى أن نقول بأن ق ٣ غير موجودة . أى أن (أ) ، (جـ) لا يرتبطان بعلاقة ما ، بل هما منفصلان . وهذا يعنى أن القول بعدم وجود ق ٣ يتمم صدق قولنا عن العالم ، أى يتمم ويكمل صدق قولنا بوجود ق ١ ، ق ٢ .



ثالثا : تحليل الأشياء

الأشياء بالنسبة لفتجنشتين هى أقصى ما تصل اليه عملية التحليل ، وان لم تكن هى عنده المكونات المباشرة التى يتكون منها العالم ، بل هى المكونات التى تتكون منها الواقعة ، والوقائع هى التى يتكون منها العالم . والأشياء تتسم عند فتجنشتين بعدة سمات ، أهمها :

١ — أنها المفردات أو البسائط التى لا يمكن أن تنحل الى ما هو أبسط منها ، وهو فى هذا يقول (الشيء بسيط) (٤٥) .

٢ — انها المكونات الأساسية التى تتكون منها الوقائع الذرية اذ (من جوهر الشيء أن يكون مكوناً ممكناً لواقعة ذرية ما) . فالشيء لكى يكون شيئاً لا بد أن يكون من الممكن دخوله فى واقعة ذرية ما (وكما لا نستطيع تخيل الأشياء المكانية خارج المكان ولا الأشياء الزمانية خارج الزمان ، فكذلك لا نستطيع أن نتخيل شيئاً ما معزولاً عن امكان ارتباطه بأشياء اخرى . فاذا استطعت أن أتصور شيئاً ما داخلاً فى تكوين واقعة ذرية ، فلن أستطيع بعدئذ أن أتصوره مستقلاً عن امكان وجود هذا التكوين) (٤٦) . وكما سمى فتجنشتين من قبل امكان قيام الواقعة باسم صورة الواقعة ، فهو كذلك يسمى امكان دخول الشيء فى تكوين واقعة باسم صورة الشيء .

٣ — والأشياء عند فتجنشتين ثابتة ،

(٤٤) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٫٠٦ — صفحة ٦٧ .

(٤٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٫٠٢ — صفحة ٦٥ .

(٤٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٫٠١٢١ — صفحة ٦٤ .

فالشيء (هو الثابت وهو الموجود) ، أما ما يتغير ويتحول فهو الوقائع .

٤ـ ويترتب على ذلك أن تكون الأشياء باقية الى الأبد everlasting خالدة immortal لأنها بسيطةلا تنقسم الى الأجزاء ، وما ينقسم الى أجزاء هو ما يمكن فساده ، أما ما لا ينقسم فهو باق على حاله ثابت لا يتغير أو يزول(٤٧) .

٥ ـ وحيث أن الأشياء ثابتة باقية خالدة بسيطة لا تنقسم ، وبما أنها هـــي مكونات الوقائع الذرية ، وبما أن الوقائع الذرية هي مكونات العالم ، فانه يلزم عن ذلك أن تكـون الأشياء هى الأساس الأول الذى يقوم عليه العالم ، أو هى كما عبر ڤتجنشتين « تكـون جوهر العالم » (٤٨) .

٦ ـ ان الأشياء عند ڤتجنشتين ، لكونها بسيطة غاية البساطة ، فهى لا تتصـــف ـ وحدها ـ بأية صفة من الصفات التـــى يمكن ملاحظتها ، انما تتصف بهذه الصفة أو تلك أثناء وجودها فى واقعة ما ، لأن الصفات المادية (تنشأ أول ما تنشأ نتيجة لتشكيل الأشياء) (٤٩) فى الواقعة .

وبما أن امكان دخول الشيء فى واقعة ما ، (لا بد أن يكون كامناً فى طبيعة الشيء ذاته) ، فان معنى ذلك أن اتصـــاف الشيء بصـــفة معينة يكون أمراً كامناً فى طبيعته . وهذا ماجعل ڤتجنشتين يصرح بأن «الأشياء لالون لها» (٥٠)، بمعنى أنها عارية عن الصـــفات وليس بمعنى أنها عديمة اللون فقط ، بحيث لا تتصـــف بصفات معينة وهى على حدة ، بل لا بد من دخولها فى تكوين واقعة من الوقائع حتى يمكن الحديث عنها ووصفها بكذا وكـذا . ولعـل هذا يفسر قول ڤتجنشتين فى كتابه«المذكرات» (بأننا لا نعرف الأشياء البسيطة معـــرفة مباشرة) (٥١) .

رابعا : تحليل اللغة

كان تحليل اللغة هو الهدف الأســـاسي من فلسفة ڤتجنشتين بصفة عامة ، فهو يقول فى مقدمة كتابه « الرسالة المنطقية الفلسفية » عن هذا الكتاب « انه كتاب يعالـج مشكلات الفلسفة ، ويوضح ـ فيما أعتقـد ـ أن الذي دعا الى اثارة هذه المشكلات هو أن منطق لغتنا يساء فهمه . ويمكن أننلخص معنى الكتاب كله على نحو قريب مما يلي : ان ما يمكن قوله على الاطلاق، يمكن قوله بوضوح ، وأما مالا نستطيع أن نتحدث عنه ، فلا بد أن نصمت عنه . وعلى ذلك فالكتاب يستهدف اقامة حد للتفكير ، أو هو على الأصح لا يستهدف اقامة حد للتفكير، بل للتعبير عن الأفكار .... ولذا فان هـذا الحد يمكن أن يوضع فقط بالنسبة للغة ، أما ما يكون فى الجانب الآخر من هـذا الحد ، فسيعد ببساطة شيئاً لا معنى له » (٥٢) .

أى أن ڤتجنشتين يهدف من وراء تحليل اللغة الى معرفة الحدود التىيجبأن تستخدم فيها بطريقة ذات معنى ، والا كانت لغتنـــا مجرد لغو لا معنى له . وقد حاول أن يطبق

---

(٤٧) Pitcher, G. : **The Philosophy of Wittgenstein,** 123.

(٤٨) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٢٫٠٢١ ـصفحة ٦٥ .

(٤٩) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٫٠٢٣١ ـ صفحة٦٦ .

(٥٠) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٫٠٢٣٢ ـ صفحة٦٦ .

(٥١) Wittgenstein, L : Notebooks, P. 50.

(٥٢) من مقدمة ڤتجنشتين « للرسالة » ـ الترجمةالعربية صفحة ٥٩ .

ڤتجنشتين ذلك بالنسبة لعبارات اللغة التى تصاغ فيها المشكلات الفلسفية بعامة والميتافيزيقية بخاصة وانتهى الى (ان معظم القضايا والأسئلة التى كتبت عن امور فلسفية ليست كاذبة ، بل هى خالية من المعنى . فلسنا نستطيع اذن أن نجيب عن أسئلة من هذا القبيل ، وكل ما يسعنا هو أن نقرر عنها أنها خالية من المعنى . فمعظم الأسئلة والقضايا التى يقولها الفلاسفة انما تنشأ عن حقيقة كوننا لا نفهم منطق لغتنا ... واذن فلا عجب اذا عرفنا أن أعمق المشكلات ليست فى حقيقتها مشكلات على الاطلاق) (٥٣) . وهكذا تصبح الفلسفة كلها عنده مجرد نقد أو تحليل للغة .

ويفسر ڤتجنشتين كيفية نشأة القضايا الميتافيزيقية عن سوء فهم منطق اللغة ، الذى يرده الى عدة عوامل ، أهمها عنده :

١ ــ الخلط بين الصورة المنطقية الظاهرة للقضايا وبين صورتها الحقيقية ، وهو يشرح ذلك بالمثال التالى : (غالباً ما يحدث فى لغة الحياة اليومية أن نجد الكلمة الواحدة نفسها تكون ذات معنيين مختلفين ... أو ان نجد كلمتين لكل منهما دلالة مختلفة عن الاخرى ومع ذلك فهما تستخدمان بشكل واضح بطريقة واحدة معينة فى القضية . مثال ذلك أن ترد كلمة « يكون » فى القضية على انها الرابطة (بين الموضوع والمحمول) كما قد ترد علامة للتساوى ، وكذلك قد ترد تعبيراً عن الوجود ... ففى القضية « الأخضر أخضر » حيث تكون الكلمة الاولى اسم علم ، والثانية صفة ، فها هنا لا يقتصر الأمر على أن يكون للكلمتين معنيان مختلفان ، بل انهما كذلك رمزان مختلفان (٥٤) . ويعقب ڤتجنشتين على ذلك بقوله (هكذا ينشأ بسهولة أهم أنواع الخلط الفكرى الذى تمتلىء به الفلسفة كلها) ، ومن ثم فاننا « لكى نتحاشى هذه الأخطاء : علينا أن نستخدم جهازاً من الرموز يستبعدها ، ويكون ذلك بعدم استخدامنا العلامة (أى اللفظ) الواحدة فى رموز مختلفة ، وبعدم استخدامنا للعلامات بطريقة واحدة فى حين انها تكون ذات دلالات مختلفة . اعنى أن جهازنا الرمزى الذى ينبغى استخدامه ، لا بد له أن يساير قواعد التركيب المنطقى » (٥٥) .

٢ ــ الخلط بين التصورات الصورية وبين تصوراتنا عن الأعلام ، ذلك الخلط الذى (كان يملأ المنطق القديم كله) (٥٦) والذى طالما أدى الى كثير من المشكلات فى الفلسفة وخاصة الميتافيزيقا . وذلك راجع عنده الى عدم التفرقة أو التمييز بين التصور الصورى (أى التصور الكلى) وبين تصورنا عن اسم العلم ، أى بين المعنى الكلى واللفظ الذى نعبر به عنه من جهة ، وبين الأسماء التى تشير مباشرة الى أشياء مفردة فى الواقع الخارجى من جهة اخرى ، فنظن أن الاثنين متشابهان فى الدلالة ونصف كلاً منهما بما نصف به الآخر ، أو نضع كلاً منهما فى نفس السياق الذى نضع فيه الآخر متصورين انه طالما كان احدهما ذا معنى فى سياق ما ، فسيكون للآخر كذلك معنى اذا وضع فى السياق نفسه أو فى سياق آخر مشابه . فاذا قلت ان محمداً موجود وان علياً موجود ، أقول كذلك ان الانسان موجود ، فأصف التصور الكلى « انسان » بما وصفت به الأفراد التى تنتمى اليه . ومن ثم يبدأ الفيلسوف البحث عن ذلك الانسان الكلى ، فان لم يجده فى هذا العالم ، بحث عنه فى عالم آخر مثل عالم المثل عند أفلاطون .

---

(٥٣) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٤٫٠٠٣ ــ صفحة ٨٣ .

(٥٤) المرجع السابق ، عبارة رقم ٣٫٣٢٣ ــ صفحة ٧٨ .

(٥٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٣٫٣٢٥ ــ صفحة ٧٨ .

(٥٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤٫١٢٦ ــ صفحة ٩٥ .

٣ ـ الخلط بين ما يمكن قوله وبين ما لا يمكن قوله بل اظهاره فقط ، والا تجاوزنا حدود اللغة ذات المعنى . ويمثل ڤتجنشتين لذلك بأمثلة عديدة أهمها : استحالة التعبير عن صورة التمثيل بين القضية وبين الواقعة التى تمثلها تلك القضية . فقد ذهب ڤتجنشتين الى ضرورة وجود شيء من الهوية بين الرسم (أى القضية) وبين المرسوم (أى الواقع) ، حتى يتسنى لأحدهما أن يكون رسماً للآخر بأى معنى من المعانى . وهو فى هذا الصدد يقول ان (الذى لا بد أن يكون فى الرسم ، مشتركاً بينه وبين الوجود الخارجي لكى يتسنى له أن يمثله .. هو صورة ذلك التمثيل) ، (ومع ذلك فالرسم لا يستطيع أن يمثل ما فيه من صورة للتمثيل ، انما يعرضه) لأن الرسم (لا يستطيع أن يضع نفسه خارج الصورة التى يؤدى بها عملية التمثيل)(٥٧) . وبعبارة اخرى فان الصورة المنطقية المشتركة بين بنية القضية وبين بنية الواقعة التى تمثلها لا يمكن أن تكون فى ذاتها شيئاً يقال فى اللغة . فالقضايا «لا تستطيع أن تمثل الصورة المنطقية: انما تعكس هذه الصورة نفسها فى القضايا . وما يعكس نفسه فى اللغة، لا تستطيع اللغة أن تمثله وما يعبر عن نفسه (بنفسه) فى اللغة بالتجلى، لا نستطيع نحن أن نعبر عنه بواسطة تلك اللغة » (٥٨) .

ان المعنى الأساسى الذى نجده للغة فى فلسفة ڤتجنشتين بصفة عامة هو أنها مرتبطة بالفكر أو هى الفكر . فهو لا يفصل بينهما على نحو يجعل من أحدهما شيئاً ، ومن الآخر شيئاً آخر ، بل هما الاثنان عنده شيء واحد ، أو بتعبير آخر هما وجهان مختلفان لعملة واحدة . وهو فى هذا يقول : (ان اللغة هى مجموع القضايا) ، والقضايا أفكار فى الذهن (**فالفكر هو القضية ذات المعنى**) (٥٩) **كما أن** الفاظ القضية هى (فكرة حين نطبقها ونحلل مضمونها) . ولقد أكد ڤتجنشتين هذا المعنى فى فلسفته المتأخرة المتمثلة فى كتابه « أبحاث **فلسفية » برفضه النظرية التقليدية فى الفلسفة** التى يزعم دعاتها ان هناك فصلاً بين الفكر وبين اللغة ، بحيث توجد الفكرة فى الذهن أولاً ثم نعبر عنها بعد ذلك بالألفاظ المناسبة . فاللغة عند ڤتجنشتين ليست بعدية بل هى متآنية متزامنة مع الفكر ، ومن ثم فلا وجود لعمليات عقلية مستقلة أو منفصلة عن سلوكنا **اللغوى الفعلى** أو وراء هذا السلوك ، **وأن العملية العقلية** هى ذلك السلوك أو أنها تتكون منه . وفى هذا الصدد يقول ڤتجنشتين (ان التفكير ليس عملية غير جسمية تؤدى الى الكلام أو تنفصل عنه) (٦٠) بل انها اشبه ما تكون بظل الانسان الذى لا ينفصل عنه .

للغة عند ڤتجنشتين فى فلسفته الاولى وظيفة تختلف عن وظيفتها فى فلسفته المتأخرة . فوظيفتها فى فلسفته الاولى هى تصوير أو رسم الواقع الخارجي ، وهو فى هذا يقول (ان القضية رسم للوجود الخارجي ، هى نموذج للوجود الخارجي على النحو الذى نعتقد أنه عليه) (٦١) ويفسر ذلك بقوله : (ان كل اسم واحد يقابله شيء واحد ، والاسم الآخر يقابله شيء آخر ، ثم ترتبط هذه

---

(٥٧) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٫١٧٤ ـ صفحة ٦٩ .

(٥٨) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤٫١٢١ ـ صفحة ٩٣ .

(٥٩) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤ ـ صفحة ٨٢ .

(٦٠) Wittgenstein, L : **Philosophical Investigations,** sec. 339, P. 109.

(٦١) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٤٫٠١ ـ صفحة ٨٤ .

الأسماء بعضها ببعض بحيث يجيء الكل بمثابة رسم واحد يمثل الواقعة الذرية) ، وعلى ذلك (فالوجود يقارن بالقضية) ، بمعنى أن (القضايا يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة بكونها رسوماً للوجود الخارجي) أي باعتبارها (وصفاً لواقعة من الوقائع) (٦٢) التي ينحل اليها العالم . والواقع ان فكرة فتجنشتين عن اللغة من حيث هي رسم أو تصوير للوجود الخارجي ـ أو ما يسمى بنظريته التصويرية للغة ـ كانت متفقة تماماً وفكرته عن التوازى الذى يجب أن يتحقق بين اللغة من جانب وبين العالم الخارجي من جانب آخر . فكما أن العالم ينحل الى وقائع ، فكذلك اللغة تنحل الى قضايا . وكما أن الوقائع تنحل الى وقائع ذرية ، فكذلكالقضايا تنحل الى قضايا أولية. وكما أن الوقائع الذرية تتكون من أشياء بسيطة لا يمكن تحليلها بل تسميتها فقط ، فكذلك تتكون القضايا الأولية من أسماء بسيطة لا يمكن تعريفها بغيرها ، بل هى تشير مباشرة الى أشياء . لكن فتجنشتين تخلى عن نظريته التصويرية للغة بعد ذلك حين تخلى عن نظريته الذرية المنطقية .

أما وظيفة اللغة فى فلسفة فتجنشتين المتأخرة ، فلم تعد هى تصوير العالم أو تمثيل وقائعه ، بل أصبحت هى وسيلة التفاهم مع الآخرين بطريقة ذات معنى ، والتأثير فيهم ، على نحو يساعد على سرعة الفهم ويؤدى الى زيادة فى المشكلات المترتبة على سوء فهم منطقها .

* * *

خامسا ـ تحليل القضايا :

يذهب فتجنشتين الى أننا نعبر عن أنفسنا بواسطة القضايا ، ولذا فاللغة عنده (هي مجموع القضايا) . والقضية هى المعنى الذى يُفهم من العبارة أو الجملة اللغوية ، التى يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب . ولقد تناول فتجنشتين القضايا فى « رسالته » بالتحليل من أكثر من زاوية لكنه لم يعرض لمثل ذلك فى فلسفته المتأخرة لأن تناوله اياها كان مختلفاً . هذا ويمكن تصنيف القضايا عند فتجنشتين طبقاً لتحليلاته المختلفة على النحو الآتى :

(أ) تصنيف القضايا من حيث الكم :

أى تصنيفها طبقاً لعدد الماصدقات التى يصدق عليها الحكم الموجود فى القضية . والماصدقات بالنسبة لفتجنشتين ليست أشياء أو مفردات ، بل هى وقائع مكونة من أشياء طالما أن الأشياء عنده لا توجد وجوداً مستقلاً فى العالم الخارجي ، بقدر ما توجد وهي مترابطة فى وقائع معينة . ولذا يمكننا أن نقسم القضايا من حيث الكم عنده الى نوعين رئيسيين هما :

١ ـ قضايا تتعلق كل منها بواقعة ذرية واحدة فقط ، مثل القول : (سقراط مفكر) أو (القلم على يمين الكتاب) ويسميها فتجنشتينبالقضايا الأولية Elementarsâtze ويسميها « رسل » باسم القضايا الذرية atomic propositions بوصفها مناظرة للوقائع الذرية التى ترسمها هذه القضايا . وهذا النوع من القضايا هو الذى يمكن مقارنته بالوجود الخارجي مباشرة ، وبالتالى يتوقف صدقها أو كذبها على مدى تصويرها لحالة الأشياء فى الوقائع الذرية التي تقارن بها .

٢ ـ قضايا لا تتعلق كل منها بواقعة ذرية واحدة ، بل أكثر ـ وهى عنده على نوعين :

---

(٦٢) المرجعالسابق، عبارة رقم ٢٣.٠٤ ـ صفحة٨٦.

ــ قضـــايا مركبـــة (composite) Zusammengesetze ويسميهــا رســل باسم molecular ، وتتحدث عما هو مركب مــن واقعتين أو اكثر . أو بعبارة اخرى ، هى التى تتكون من قضيتين أوليتين أو اكثر مثــل : (سقراط حكيم وأفلاطون تلميذه) ، او مثل (القلم على يمين الكتاب وهو قلمى) .

ــ قضايا التعميم Allgemeine (general) او القضايا الكلية مثل (الانسان مفكر) . وعلى الرغم مما بين هذين النوعين من القضايا من اختلاف الا أنهما يتشابهان (فالقضية التامة التعميم تشبه كل قضية مركبة اخرى) (٦٣)، على نحو يبرر جمعهما فى فئة واحدة عنده هى فئة القضايا التي لا تتكلم عن واقعــة ذريــة واحدة .

والواقع ان مثل هذه القضايا عنـــد ڤتجنشتين ليست فى حقيقتها قضايا ، بـل هى اقرب الى دالات الصدق، اى (دالات صدق للقضايا الأولية) بمعنى أن مثل هذه القضايا لا تكون صادقة أو كاذبة على حدة ، بـل ان صدقها او كذبها انما يتوقف على صدق او كذب القضايا الأولية المكونة منها . وهكذا فان علينا فى كل مرة نحاول فيها معرفة صـدق دالة قضية ، أن نلجأ الى تحليلها الى القضايا الأولية التى تتكون منها أولاً ، وبناء على معرفة امكانات صدق هذه القضايا الأولية يمكن ان نحكم على مدى صدقها أو كذبها . ولنأخـذ مثلاً لذلك دالة الصدق التالية : (ق.ل) التي نتبين انها لا تصدق الا فى حالة واحدة فقط ، هى التى تكون فيها كل من « ق » ، « ل » صادقة وهذا ما يتضح من الجـدول التالي :

ق	ل	(ق . ل)
ص	ص	ص
ص	ك	ك
ك	ص	ك
ك	ك	ك

(ص تعنى أن القضية صادقة)

(ك تعنى أن القضية كاذبة)

مما سبق يتضح أن القضايا الأولية عنـــد ڤتجنشتين هى الأساس الأول الذى نقيم عليه كل تعرف للصدق او الكذب فى كافة قضايانا . ولذا فهى التي يركز عليها ڤتجنشتين ويحللها بشىء من التفصيل أكثر من غيرها .

والقضايا الأولية عند ڤتجنشتين تتسم بعـدة سمات أهمها :

١ ــ ان القضية الأولية عنده هى آخــر وأبسط ما نصل اليه من تحليل اللغة ، ومع ذلك فهى تتكون من أجزاء . لكن هذه الأجزاء ليست قضايا انماهى أسماء . والأسماء عنده لا معنى لها ، لكن لها دلالة Bedeutung بوصفها تشير مباشرة الى الأشياء الموجودة فى العالم الخارجي . فاذا ترابطت هذه الأسماءفى وحدة لغوية بسيطة (اى فى قضية أولية) أصبــح لهذه الوحدة الأولية معنى . وهو فى هذا يقول: (ليس لشيء معنى الا القضيــة) ، فلا يكــون لاسم معناه ، الا وهو فى سياق قضية ما)(٦٤)، وعلى ذلك يمكن القول بأن القضية الأولية عند ڤتجنشتين ، هى الوحدة الاولى ذات المعنى التى يمكن أن تنحل اليها اللغة .

٢ ــ ان القضايا الأوليــة تثبت عنـــد ڤتجنشتين وجود الوقائع الذرية ، وهو فى هذا يقول (ان ابسط قضية ، اى القضية

(٦٣) المرجع السابق ، عبارة رقم ٥٢٦١ره ــ صفحة ١٣٠ .

(٦٤) المرجع السابق ، عبارة رقم ٣ر٣ ــ صفحة ٧٥ .

الأولية ، تثبت وجود واقعة ذرية ما) (٦٥) وذلك اذا كانت القضية صادقة . وهذا ما يعبر عنه بقوله (اذا كانت القضية الأولية صادقة ، كانت الواقعة الذرية موجودة ، واذا **كانت كاذبة ، لم يكن للواقعة الذرية** وجود) (٦٦) .

٣ ـ ان جميع القضايا الأولية موجبة وليست سالبة ، حتى انه ليذهب الى القول بأن القضية السالبة ، هي في حقيقتها ليست قضية ، بل دالة ، بمعنى أن صدقها أو كذبها انما يتوقف على صدقأو كذب التغذية الموجبة الأصلية .

٤ ـ ان جميع القضايا الأولية مستقلة الواحدة منها عن الاخرى منطقياً (فلا تتضمن **أية قضية ذرية قضية ذرية اخرى ولا تتناقض معها . ولذا** فكل استدلال منطقي انما يتعلق بالقضايا غير الذرية) (٦٧) . وهذه نتيجة ضرورية تلزم عن القول بأن القضية الأولية تصور الواقعة الذرية وتثبت وجودها ، وبما أن الوقائع الذرية منفصلة مستقلة بعضها عن بعض فكذلك تكون القضايا المعبرة عنها (فلا يمكن الاستدلال على أية قضية أولية، من قضية أولية اخرى)(٦٨) .

٥ ـ ان القضايا الأولية هي (المتغيرات التى تخلع الصدق على القضايا) أو (التى تعطى الدالات معناها) ، بمعنى أنها هى اسس صدق الدالات ، اى أنها هى التى يتوقف على صدقها أو كذبها ، صدق أو كذب الدالة المتعلقة بها ، طالما أن (القضايا عبارة عن دالات صدق **للقضايا الأولية)** (٦٩) . فبناء على صدق أو كذب « ق » ، « ل » مثلاً يمكننا أن نعرف صدق أو كذب الدالة (ق v ل) (٧٠) . وبهذا تعتبر « ق » وكذا « ل » هى اسس صدق أو كذب تلك الدالة فى جميع امكاناتها ، وذلك يتضح من الجدول التالي الذى لا تكذب فيه الدالة الا فى حالة واحدة هى كذب « ق » ، « ل » معاً :

ق	ل	ق v ل
ص	ص	ص
ص	ك	ص
ك	ص	ص
ك	ك	ك

(ب) تصنيف القضايا من حيث الصدق والكذب :

والقضايا عند فتجنشتين ـ من هذه الزاوية ـ على ثلاثة أنواع :

١ ـ قضايا تحصيل الحاصل Tautological propositions وهى صادقة بالضرورة ، **أى صادقة فى جميع الظروف الممكنة ولا يمكن تصورها على انها كاذبة على** الاطلاق . ويمثل لها فتجنشتين بالقضايا المنطقية والقضايا الرياضية ، مثل قضايا الهوية (أ هى أ) او مثل القضية الرياضية البسيطة التالية (٢ + ٢ = ٤) . وهى عند فتجنشتين تلك القضايا التي لا تقول شيئاً جديداً ، بل تكرر ما تقوله على نحو أو آخر .

---

(٦٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢١ر٤ ـ صفحة٩٩.

(٦٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٥ر٤ ـ صفحة١٠٠ .

(٦٧) من مقدمة برتراند رسل لرسالة فتجنشتين المنطقية الفلسفية . انظر ترجمتنا العربية صفحة ٣٩ .

(٦٨) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ١٣٤ر٥ـ صفحة ١١٢ .

(٦٩) المرجع السابق ، عبارة رقم ٥ ـ صفحة ١٠٧ .

(٧٠) اى « ق او ل » ، وتعنى أن تكون « ق » صادقةاو « ل » صادقة او هما معاً صادقتين .

والواقع ان تحليل ڤتجنشتين لهذا النوع من القضايا يرتبط أساساً بفكرته عن شروط صدق (truth- conditions) Wahreheitsbedingungen القضايا ، وبالتالي بامكانات صدق (truth- possibilities) Wahrheitsmöglichkeiten القضايا الأولية ، لأن (امكانات صدق القضايا الأولية هى شروط صدق أو كذب القضايا) (٧١) . لكن (امكانات صدق القضايا الأولية تعنى امكانات وجود وعدم وجود الوقائع الذرية) ، اذن يمكننا أن نستنتج من ذلك أن شروط صدق أو كذب القضايا ، هى نفسها امكانات وجود وعدم وجود الوقائع الذرية . ولنضرب لذلك مثلاً يوضح فكرة ڤتجنشتين : لو فرضنا أن لدينا العدد « ن » من الوقائع الذرية ، كان عدد امكانات وجود وعدم وجود الوقائع هو (٢ن) . فاذا كانت قيمة « ن » هى « ٢ » ، كان عدد امكانات الوجود وعدم الوجود هو (٢٢) = ٤ .

ولو اننا عبرنا عن الوقائع الذرية بقضايا أولية ، لحصلنا على قضيتين اوليين ، نفرض انهما « ق » ، « ل » ، وبالتالي نحصل على امكانات صدق القضيتين الاوليين ، وعددها أربعة وهو مساو لعدد امكانات وجود وعدم وجود الوقائع الذرية ، وذلك ما يتضح من الجدول التالى :

ق	ل	
ص	ص	١
ص	ك	٢
ك	ص	٣
ك	ك	٤

الآن لو كانت لدينا قضية ثالثة ولتكن هى « م » وأردنا أن نعرف شروط صدقها ، وجب أن نعرف مدى اتفاقها أو اختلافها مع امكانات صدق القضيتين الاوليين ، أى « ق »، « ل » ، أى أن نعرف مدى اتفاق أو اختلاف « م » مع كل امكان من الامكانات الأربعة سالفة الذكر . وهكذا يرتب ڤتجنشتين شروط الصدق الخاصة بالقضايا فى مسلسلة واحدة على نحو يجعل فى أول المسلسلة جميع الحالات التى تتفق فيها القضايا مع امكانات صدق القضايا الأولية ، ويجعل فى نهاية المسلسلة جميع الحالات التى تختلف فيها القضايا مع امكانات صدق القضايا الأولية . وهو فى هذا الصدد يقول : (ومجموعات شروط الصدق المتعلقة بامكانات صدق أى عدد من القضايا الأولية يمكن ترتيبها فى مسلسلة واحدة) (٧٢) ثم يستطرد قائلاً (وهناك حالتان متطرفتان من بين مجموعات شروط الصدق : حالة تكون فيها القضية صادقة بالنسبة لكل امكانات صدق القضايا الأولية ، واننا بهذا نقول ان شروط الصدق هى تحصيل حاصل . وفى الحالة الثانية تكون القضية كاذبة بالنسبة لكل امكانات الصدق ، وبهذا تكون شروط الصدق متناقضة بذاتها . فى الحالة الاولى تسمى القضية بقضية تحصيل الحاصل ، وفى الحالة الثانية نسميها بقضية التناقض) (٧٣) .

فاذا كانت القضية « م » هى القضية القائلة بأن (س هى س) فاننا نلاحظ أنها تصدق بالنسبة لجميع امكانات صدق « ق »،

---

(٧١) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٤ر٤١ ـ صفحة ١٠٢ .

(٧٢) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤ر٤٥ ـ صفحة ١٠٤ .

(٧٣) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤ر٤٦ ـ صفحة ١٠٤ .

« ل » ، وهذا ما يتضح من العمود رقم (١) في الجدول التالي :

ق	ل	س = س
ص	ص	ص
ص	ك	ص
ك	ص	ص
ك	ك	ص

(١)

ولنأخذ لذلك مثلاً قضية واحدة أصلية هي القضية « ق » ، وليكن معناها ان (أخي موجود بالمنزل) فهذه القضية اما أن تكون **صادقة** أي يكون أخي موجوداً بالمنزل فعلاً أو أن تكون **كاذبة** فلا يكون أخي موجوداً بالمنزل . فاذا ما قالت القضية (ان أخي هو أخي) ، جاء هذا القول صادقاً سواء كان أخي موجودا بالمنزل (أي في حالة صدق « ق ») أو لم يكن موجوداً بالمنزل (أي في حالة كذب «ق») . ويمكن التعبير عن ذلك كما يلي :

ق	س = س
ص	ص
ك	ص

٢ ـ **قضايا التناقض** : وهي قضايا كاذبة بالضرورة ، أي كاذبة في جميع الظروف الممكنة ولا يمكن تصورها صادقة على الاطلاق أو هي التي تكون كاذبة دائماً بالنسبة لجميع امكانات صدق أو كذب القضايا الأولية الخاصة بها مثل : (أ = آ) أو (أ هي ب وأيضاً ب) (٧٤) . فان كانت القضية « م » هي القضية القائلة بأن (س=سَ) ، فاننا نلاحظ انها تكذب بالنسبة لجميع امكانات صدق « ق » ؛ « ل » . وهذا ما يتضح من العمود رقم (٢) في الجدول التالي :

ق	ل	س = سَ
ص	ص	ك
ص	ك	ك
ك	ص	ك
ك	ك	ك

(٢)

أما لو اخذنا هذه القضية « م » ولتكن (أخي ليس هو أخي) بالنسبة لامكان صدق القضية « ق » (أخي موجود بالمنزل) فسنجد أن القضية « م » كاذبة دائماً سواء كانت القضية « ق » صادقة أو كاذبة ، وذلك ما يتضح من الجدول التالي :

ق	س = سَ
ص	ك
ك	ك

٣ ـ **القضايا التركيبية** : وهي التي يمكن تصورها على أنها صادقة ، كما يمكن تصورها على أنها كاذبة ـ ويتمثل هذا النوع من القضايا عند فتجنشتين في القضايا العلمية أو التجريبية ـ ويكون حكمنا على مثل هذه القضايا بالصدق أو بالكذب بناء على مدى تصويرها للواقع الخارجي .

★ ★ ★

تحليل الألفاظ (الأسماء) :

يشكل تحليل الألفاظ مبحثاً رئيسيا وهاماً في فلسفة فتجنشتين بصفة عامة ، وان كانت طريقة تحليله اياها مختلفة في فلسفته الاولى عنها في فلسفته المتاخرة .

---

(٧٤) وتقـرأ : (أ هي لا آ) ، (أ هي ب و لا ب)ومن ثم فاننا نقرأ س = سَ بانها : س هي لا س .

أ — فهو فى فلسفته الاولى يرى أن القضايا يتم التعبير عنها بألفاظ أو كلمات هى ما يسمى بعلامة القضية (ففى القضية يجىء الفكر معبراً عنه فى صورة تدركها الحواس) (٧٥) ، (وساسمى العلامة التى اعبر بها عن الفكر بعلامة القضية) (٧٦) . وكأنه بذلك يفرق بين القضية من حيث هى المعنى القائم فى الذهن الذى نرسم به الواقع الخارجى ، وبين علامة القضية بوصفها القوالب المحسوسة ، أى الألفاظ والكلمات — منطوقة أو مكتوبة — التى تعبر بها عن الرسم (أى القضية) .

وعلامة القضية عند فتجنشتين تتكون من عدة علامات بعضها ما نسميه بالأسماء وهى التى تدل على الأشياء (أى الألفاظ الشيئية object-words) ، وبعضها الآخر لا يسمى شيئاً انما تكون وظيفته ربط هذه الأسماء بعضها مع بعض (أى الألفاظ البنائية أو العلاقية) . وهكذا لو كان لدينا القول التالى (القلم على يمين الكتاب) لكان كل من اللفظين « القلم » و « الكتاب » له ما يشير اليه ويسميه فى الواقع الخارجى . أما « على يمين » فليس لها فى الواقع الخارجى شىء تصدق عليه أو تشير اليه ، انما هى تعبر عن العلاقة التى تربط بين الأشياء . وكما أن أساس تكوين الواقعة هو الأشياء ، بينما تعتمد بنيته الواقعية على العلاقات التى تقوم بين الأشياء ، فكذلك الحال فى القضية ، أساسها هو الألفاظ الشيئية أى المعبرة عن الأشياء ، اما بنيتها فتتوقف على هذه الألفاظ العلاقية أو البنائية (٧٧) .

والأسماء عند فتجنشتين هى علامات بسيطة ، طالما انها تشير الى أشياء بسيطة ، وهو فى هذا يقول (والعلامات البسيطة المستخدمة فى القضايا هى التى ادعوها بالأسماء) . كما يُعبر عن المعنى نفسه بقوله (أما الاسم فلا يمكن تحليله أكثر من كونه اسماً بذكر أى تعريف له ، لأنه علامة أولية) (٧٨) .

وكما أن الواقعة الذرية ليست مجرد مجموعة من أشياء ، بل هى عدد من الأشياء مترابطة على نحو معين يمثل بنيتها ، فكذلك القضية الأولية (أو علامة القضية الأولية) ليست مجرد مجموعة متراصة من الأسماء (بل هى ارتباط أو تسلسل بين أسماء) (٧٩) .

وعلى الرغم من أن الأسماء عند فتجنشتين هى أبسط مكونات تتكون منها القضايا ، الا أنها ليست أبسط مكونات تنحل اليها اللغة ذات المعنى . ويلزم عما سبق أن الأسماء تكون بلا معنى sense (sin) انما هى ذات دلالة reference (bedeutung) فقط لأن (الاسم يدل على شىء) ، ودلالة الاسم عند فتجنشتين هى تمثيل الاسم لمسماه (فالاسم الوارد فى القضية يمثل الشىء) ، كما يقول أيضاً فى هذا (ولا يسعنى ازاء الأشياء الا أن اسميها ، فيكون لكل منها علامة تمثلها) (٨٠) .

هذا ويفرق فتجنشتين بين الاسم بوصفه علامة أولية بسيطة وبين الرمز : على اساس أن الرمز هو أحد أجزاء القضية الذى يعطى لها معنى ، فيقول أن (كل جزء من أجزاء

---

(٧٥) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ١ر٣ ــ صفحة ٧١ .

(٧٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ١٢ر٣ ــ صفحة ٧٢ .

(٧٧) ارجع الى هذا بالتفصيل فى كتابنا « لدفيج فتجنشتين » ، صفحة ٢٥٩ .

(٧٨) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٢٦ر٣ ، صفحة ٧٥ .

(٧٩) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٢ر٤ ــ صفحة ٩٩ .

(٨٠) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٢١ر٣ ــ صفحة ٧٤ .

قضية ما ، يحدد معناها ، ساسميه تعبيراً « أو رمزاً ») (٨١) . **ولما كنا نعبر عن القضية** بواسطة علامات معينة هى الأسماء ، كان معنى الرمز فى هذه الحالة أنه بمثابة العلامة أو مجموعة العلامات التى تكون جزءاً من علامة القضية . وعلى ذلك فالرمز يتكون من علامة أو عدة علامات بينما تكون العلامة جزءاً من الرمز . وبما أن العلامة هى الاسم ، اذن فالاسم جزء من الرمز ، أو هو (ذلك الجزء من الرمز الذى يمكن ادراكه بالحواس) .

ب ـ أما تحليل ڤتجنشتين فى فلسفته المتأخرة للأسماء فيختلف، خاصة بعد أن تخلى عن فكرته عن الذرية المنطقية وما ترتب عليها من ايجاد تواز بين الأشياء من جهة والأسماء من جهة اخرى . فهو يذهب فى كتابه «أبحاث فلسفية » الى :

انه ليس من الضرورى أن يكون لكل اسم مسمى خارجى نشير اليه ونقول هو هذا ، اذ أننا قد نستخدم الاسم أحياناً بدون وجود شيء أو مفرد يحمل هذا الاسم (٨٢) ، ويمثل ڤتجنشتين لذلك بكلمات مثل « هذا » أو « ذلك » ، ونجدها من الألفاظ التى ليس لها ما يقابلها فى الوجود الخارجى ، أو التى ليست لها مسميات متحققة تحققاً عينياً . ويضرب لذلك مثلاً من الحياة اليومية فيقول : اذا كان « س » هو اسم شخص معين ، فان معنى ذلك أن هناك فرداً معيناً يصدق عليه هذا الاسم بدون معنى بعد موت حامله ؟ يرى **ڤتجنشتين (أن الانسان يقول ان حامل** هذا الاسم قد مات ولكنه لا يقول ان المعنى **قد مات ، فمثل هذا القول يكون لغواً . لأنه** لو زال معنى الاسم لما كان هناك أى معنى لقولنا ان « س قد مات ») (٨٣) .

وهكذا أصبح ڤتجنشتين يفرق بين معنى الاسم ، وبين المسمى الذى يحمل الاسم ، بعد **أن كان يربط بينهما فى فلسفته الاولى . اذ** أصبح الشيء أو المسمى بالاسم هو ما يقابل الاسم ، ولكنه لا يكون معناه ، لأن معنى الاسم يتحدد وفقاً لشيء آخر غير وجود مسماه ، وذلك هو النحو الذى يستخدم عليه اللفظ أو الاسم فى اللغة بطريقة ذات معنى .

وهذا يعنى أن ڤتجنشتين أصبح لا يفصل بين معنى اللفظ وبين استخدامه فى اللغة ذات المعنى ، وفى هذا الصدد يقول (ان شرح معنى الكلمة يكون باظهار كيفية استخدامها)، حتى ليشبه ڤتجنشتين الألفاظ والأسماء حين نهجرها ولا نستخدمها بالجثث الميتة فيقول (ان كل علامة تبدو فى حد ذاتها كما **لو كانت شيئاً ميتاً لا حياة فيه . وما الذى** يعطى لها الحياة ؟ انها تكون شيئاً حياً اثناء استخدامها ، فهل دبت الحياة فيها بهذا الشكل ؟ أم أن الاستخدام نفسه هو **حياتها ؟**) (٨٤) .

لكن استخدام الألفاظ فى اللغة، ليس مطلقاً، بل هو محدود بقواعد الألعاب ، لذا يسمى ڤتجنشتين طرق استخدام الألفاظ ، بالعاب اللغة . ويمثل لذلك بلعبة الشطرنج : فقطع الشطرنج تشبه الألفاظ التى نستخدمها فى اللغة . وكما أن كل قطع الشطرنج تتحرك وفقاً لقواعد معينة هى قواعد هذه اللعبة ، فكذلك يكون استخدامنا للألفاظ تبعاً لقواعد معينة تحكم استخدامنا للغة .

---

(٨١) المرجع السابق ، عبارة رقم ٣١ر٣ ـ صفحة٧٥.

(٨٢) Wittgenstein, L. : **Philosophical Investigations,** Part I, sec., 44, P. 21.

(٨٣) المرجع السابق ، صفحة ٢٠.

(٨٤) المرجع السابق ، صفحة ١٢٨.

وڤتجنشتين لا يشبه اللغة بالألعاب فقط ، بل انها عنده العاب بالفعل ، فنحن حين نستخدم الألفاظ فى اللغة انما نلعب لعبة لغوية بالفعل . لأن ڤتجنشتين لا يقصد بلعبة اللغة طريقة استخدام الألفاظ على نحواوآخر فقط، بل كذلك جميع الأفعال المرتبطة بهذا الاستخدام فيقول (اننا يمكننا أن نسمى كل طريقة لاستخدام الأسماء على نحو معين ، نسميها لعبة من العاب اللغة ... وسوف اسمى كل ما هو مكون من اللغة والأفعال المرتبطة بها « أى النسيج الكلى المكون من الألفاظ والأفعال» بلعبة اللغة) (٨٥) .

ولما كان تعلمنا استخدام اللغة مرتبطاً بكل حياتنا ، كان المقصود من اللغة عند ڤتجنشتين هو ابراز الحقيقة القائلة بأن تكلم اللغة هو جزء من الفاعلية أو هو صورة للحياة . وهو فى هذا الصدد يقول (ان تخيلنا لغة ما ، معناه تخيلنا صورة للحياة) (٨٦) .

هكذا يتخلى ڤتجنشتين عن طريقته القديمة فى الربط بين الألفاظ والأشياء ، فيقول (فكر مثلاً فى صيحات التعجب التالية : ماء ! بعيداً ! النجدة ! لا ! ، هل ما زلت مصراً على أن هذه الألفاظ « أسماء لأشياء ؟ » (٨٧) .

★★★

سادسا ــ المنطق عند ڤتجنشتين :

يكاد المنطق أن يكون هو المحور الأساسي الذى تدور حوله فلسفة ڤتجنشتين بصفة عامة وتحليلاته . اذ طالما أن فلسفته كانت تهتم أصلاً باللغة وتحليلها ، فهى بالتالى كانت مهتمة بمنطق اللغة الذى لو فهمناه ، لكان للغتنا معنى ، والا صادفنا الكثير من المشكلات الناتجة عن سوء الفهم الذى نتج بدوره عن جهلنا بمنطق لغتنا . وللمنطق عند ڤتجنشتين معنيان ، أحدهما واسع فضفاض يتصور على أساسه أن كل ما هو منطقى ، هو ما ينتج عن قواعد استخدام أى جهاز رمزى مهما يكن . أما ثانيهما فضيق محدود يقتصر عنده على نوع واحد معين من الرمزية ، هو الجهاز الرمزى الخاص بالقضايا ، وذلك على أساس أن نظريته فى تحصيل الحاصل ، انما تقوم على أساس من نظريته فى دالات صدق القضايا الأولية .

الا أن السمة الأساسية للمنطق عنده ــ فى أى من المعنيين ــ تتمثل فى تصوره اياه شيئاً يتعلق أساساً بقواعد الرمزية (أو الجهاز الرمزى الذى نستخدمه) ، لا بالأشياء والوقائع التى يتم التعبير عنها بواسطة علامات الرموز . وهكذا يصبح المنطق عند ڤتجنشتين بصفة عامة ، هو مجرد استخدام متسق لمجموعة من الرموز (٨٨) .

ولذا يؤكد ڤتجنشتين أن الرموز المستخدمة فى الجهاز المنطقى ، انما هى رموز اتفاقية ، وهو فى هذا الصدد يقول (ان هناك شيئاً اتفاقياً فيما نستخدم من رموز ، الا أن هذه « الحقيقة » نفسها ليست شيئاً اتفاقياً ، أعنى اذا ما حددنا أى شيء بطريقة اتفاقية ، فلا بد اذن من أن تكون هنالك حالة ما) (٨٩) ، أى انه ليس فى طبيعة هذه الرموز ما يستلزم

---

(٨٥) المرجع السابق ، صفحة ٥.

(٨٦) المرجع السابق ، صفحة ٨ .

(٨٧) المرجع السابق ، صفحة ١٣ .

(٨٨) Maslow, A. : A Study in Wittgenstein's Tractatus, P. 53.

(٨٩) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٣٫٣٤٢ ــ صفحة ٨١ .

أن تكون تعبيراً عن هذا الشيء أو ذلك الاجراء. لكن طالما أننا قد اخترنا ، فلا بد وأن نلتزم فى استخدامنا اياها بالطريقة التى اتفقنا على استخدامها بها (٩٠) .

وهكذا لا يتعلق المنطق عنده أصلاً الا بقواعد استخدام الرموز ، وليس بالواقع الخارجى على نحو مباشر . وبذا يكون المنطق لديه منطقاً صورياً خالصاً (ففى البناء المنطقى لا يجوز أن يشار الى معنى أى علاقة واردة فيه ، اذ لا بد أن يكون فى مستطاعنا اقامة البناء المنطقى دون ذكر معنى أى علامة فيه . وكل ما يطلب افتراضه مسبقاً هو أن تحدد العلامات نطاق استخدام التعبيرات) (٩١) .

وهكذا فنحن (بدون أن نجشم انفسنا مشقة معرفة المعنى ، نقوم بتكوين القضايا المنطقية من قضايا اخرى بواسطة قواعد استخدام الرموز وحدها . ونحن نبرهن على قضية منطقية ما بأن نستخرجها من قضايا منطقية اخرى بواسطة تطبيق اجراءات معينة بطريقة متتابعة) . وفى هذا الصدد يختلف ڤتجنشتين عن برتراند رسل (فرسل كان قد قبل ـ فى فلسفته الاولى على الأقل ـ نظريه العقليين الأفلاطونيين القائلة بأن المنطق يكشف عن بناء العالم الخارجى) (٩٢) . ولقد عبر ڤتجنشتين عن هذا الاختلاف بقوله (ان الخطأ الذى وقع فيه رسل « أثناء عرضه نظريته الخاصة بالأنماط » هو أنه حين أقام قواعد جهازه الرمزى كان يتكلم عن الأشياء التى تصفها علاماته) (٩٣) .

ولأن المنطق صورى عنده فهو (يسبق كل تجربة ، أى يسبق علمنا بأن شيئاً ما هو كذا وكذا) وبالتالى (فالمنطق يجب أن يستقل بذاته) ، وبهذا المعنى فهو أولى وهو أيضاً (شيء متعال) وهذا يعنى أن العمل الأساسي للمنطق ، هو البحث ـ على هذا الأساس المجرد ـ فى الصورة المنطقية للقضايا ، وفى بنيتها المنطقية والرموز المستخدمة فيها ، وقواعد استخدامها .

والمنطق عند ڤتجنشتين مرتبط بالفكر ، كما يرتبط فى الوقت نفسه باللغة . فهو يرتبط بالفكر لأن (الفكر هو الرسم المنطقى للواقع) ، ولذا (فاننا لا نستطيع التفكير فى شيء ما تفكيراً غير منطقى والا كان علينا أن نفكر بطريقة غير منطقية) . ولأن المنطق مرتبط بالفكر ، ولأن الفكر هو اللغة ، اذن فالمنطق واللغة مترابطان . وهو فى هذا الصدد يقول (لأن نعبر باللغة عن أى شيء يناقض المنطق ، أمر يستحيل استحالة أن تقدم الهندسة بخطوطها شكلاً هندسياً يناقض قوانين المكان أو أن تقدم احداثيات نقطة ما ليس لها وجود) (٩٤) .

ولقد ترتب على ارتباط المنطق باللغة عند ڤتجنشتين ، وجود علاقة أيضاً بين المنطق والعالم . اذ طالما كان المنطق بمثابة التعبير عن الحدود التى نستخدم فيها ألفاظنا ، أو هو حدود ما يمكن قوله ، كانت حدوده هى حدود اللغة .

ولما كانت حدود اللغة عند ڤتجنشتين هى حدود العالم : (ان حدود لغتى هى حدود عالمى) (٩٥) ، كانت حدود المنطق كذلك هى

---

(٩٠) د . عزمى اسلام : « لدفيج ڤتجنشتين » ، صفحة ٢٨١ .

(٩١) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٣٣ر٣ ـ صفحة ٧٩ .

(٩٢) Blanshard, B. : Reason and Analysis, P. 120

(٩٣) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٣٣١ر٣ ـ صفحة ٧٩ .

(٩٤) المرجع السابق ، عبارة رقم ٣٢.ر٣ صفحة ٧١ .

(٩٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦ر٥ ـ صفحة ١٣٨ .

حدود العالم . وهو يُعبر عن ذلك فى بعض عبارات كتابه « رسالة منطقية فلسفية » ، مثل (ان المنطق يملأ العالم : فحدود العالم هى أيضاً حدوده) ، ومثل (ان المنطق ليس نظرية من النظريات، بل هو انعكاس للعالم) (٩٦) .

تحليل القضايا المنطقية : على الرغم من أن (المنطق يملأ العالم : فحدوده هى أيضاً حدوده) ، الا أن المنطق فى حد ذاته ليس له ما يقابله فى الوجود الخارجى ، بقدر ما هو طريقة لاستخدام الرموز وفقاً لقواعد معينة . ولذا : — فقضايا المنطق لا تقول شيئاً ، بل (انها تصف هيكل العالم ، أو بمعنى آخر أنها تمثله ، فهى لا تتناول شيئاً . انما تفترض مقدماً أن للأسماء معنى « دلالة » ، وأن للقضية الأولية معنى ، وهذه هى الصلة التى تربطها بالعالم) .

وعلى ذلك فقضايا المنطق تحصيلات حاصل (انها هى القضايا التحليلة) ، ومن ثم يرى ﭬتجنشتين أن (كون قضايا المنطق تحصيلات حاصل ، يبرز الصفات الصورية ، أى الصفات المنطقية للغة والعالم) .

ولما كانت قضية تحصيل الحاصل عند ﭬتجنشتين هى الصادقة صدقاً غير مشروط ، فكذلك قضايا المنطق عنده صادقة صدقاً يقينياً غير مشروط لأنه متضمن فيها بحكم تركيبها (فالعلامة المميزة للقضايا المنطقية هى أن الانسان يمكنه أن يدرك فى الرمز وحده أنها صادقة . وهذه الحقيقة تتضمن فى ذاتها كل فلسفة المنطق) وعلى ذلك فالقضية المنطقية لا يمكن اثبات صدقها أو كذبها تجريبياً (وهذا يلقى ضوءاً على السؤال الذى يسأل عن السبب فى عدم امكان اثبات القضايا المنطقية تجريبياً بأكثر من رفضها تجريبياً . فلا يكفى فى قضية المنطق استحالة أن تنقضها اية خبرة ممكنة بل لا بد لها من استحالة أن تؤيدها اية خبرة ممكنة) (٩٧) .

ولقد كان ﭬتجنشتين حريصاً فى فلسفته الاولى على توضيح الطريقة المنطقية الصحيحة فى التفكير والتعبير اللغوى . أى أن اهتمامه كان منصرفاً الى البحث فى بنية اللغة من الناحية المنطقية . الا أن هذا الاهتمام تغير فى فلسفته المتأخرة فأصبح منصرفاً الى الطريقة التى تستخدم فيها الألفاظ بالفعل فى اللغة الجارية العادية . لكن ﭬتجنشتين لا يتخلى فى فلسفته المتأخرة عن المنطق بوصفه حداً للغة ، بل جعله حداً للقواعد الخاصة بتشكيلات (أو ألعاب) اللغة الفعلية . وهو بهذا انما يستخدم الفكرة نفسها مع شيء من التغيير الطفيف الذى يتفق مع تغيير وجهة نظره الفلسفية .



سابعا — فلسفة الرياضة عند ﭬتجنشتين :

يشبه ﭬتجنشتين الرياضيات (٩٨) بالمنطق، من حيث أن كلاً منهما لا يتناول الواقع الخارجى بالفعل على نحو مباشر . بل انه يتكلم عنهما احياناً على أنهما مترابطان ترابطاً وثيقاً . ويمكن توضيح وجه التشابه بينهما فى ضوء تصوره لمعنى الرياضة ، الذى يتمثل فيما يلي :

(١) يرى ﭬتجنشتين أن القضية الرياضية تعبر عن تحصيل الحاصل ، وهى بهذا انما تشبه القضية المنطقية ، وهو فى هذا يقول

(٩٦) المرجع السابق، عبارة رقم ١٣ر٦ — صفحة ١٥١ .

(٩٧) المرجع السابق ، عبارة رقم ١٢٢٢ر٦ — صفحة ١٤٧ .

(٩٨) والرياضة التى يقصدها ﭬتجنشتين هنا هى الرياضة البحتة .

(ان الرياضيات احدى طرق المنطق) (٩٩) الا أنها تعبر عن تحصيل الحاصل على نحو يختلف عن التعبير الخاص به فى قضية المنطق ، لأنها تضع تحصيل الحاصل على شكل معادلة . (فقضايا الرياضة عبارة عن معادلات) ، كما أن (ما هو جوهرى فى المنهج الرياضي هو استخدامنا للمعادلات) . والمعادلة الرياضية عبارة عن تفسير لصيغة التى تقع على يمين علامة التساوى مثلاً ، بصيغة اخرى ترادفها على يسار علامة التساوى . وهكذا فمعنى قولنا مثلاً : ٢+٢ = ٤ هو أننا قد اتفقنا على استخدام رمزين هما (٢+٢) ، (٤) بمعنى واحد . ومن ثم فالقضية الرياضية انما تعبر عن امكان استبدال أحد التعبيرين المرتبطين بعلامة التساوى ، بتعبير آخر مساو له ويرادفه ، (فاذا كان هناك تعبيران يرتبطان بعلامة التساوى ، فان ذلك يعنى امكان استبدال أحدهما بالآخر) . ولذا فان (المنهج الذى تصل به الرياضيات الى معادلاتها هو منهج الاستبدال ، لأن المعادلات تعبر عن امكان استبدال تعبيرين أحدهما بالآخر ، ونحن ننتقل من عدد المعادلات الى معادلات جديدة ، بأن نضع تعبيرات محل تعبيرات اخرى وفقاً للمعادلات) (١٠٠) .

(٢) كما يرى ڤتجنشتين فى قضايا الرياضيات نوعاً من تحصيل الحاصل طالما انها لا تتناول الواقع الخارجي وبالتالى فصدقها لا يرتبط بمقارنتها بالواقع بقدر ما يعتمد على عدم تناقضها الذاتى . وهو يوضح تلك السمة الصورية فى قضايا الرياضيات بقوله ان القضية الرياضية ــ شأنها شأن القضية المنطقية ــ لا تكون رسماً للواقع الخارجي . فالأعداد مثلاً ، بوصفها من أهم الرموز المستخدمة فى الرياضيات ، ليست عند ڤتجنشتين الا رموزاً اتفاقية ــ (فليس فى طبيعة الرموز ما يفرض وجودها) ــ تواضع الناس على استخدامها لكى يشيروا بها الى مجموعات من الأشياء ، الا أن الأعداد نفسها ليست شيئاً من الأشياء، أى أنها ليس لها ما يقابلها فى الواقع الخارجى. فاذا قلت مثلاً (٢ + ٢ = ٤) فان هذا القول لا يرسم الواقع الخارجى ، اذ لا يوجد فى الواقع شيء اسمه « ٢ » ولا شيء اسمه « ٤ » ، انما توجد فيه معدودات : كتابان أو حصانان أو أربعة كتب ... وغير ذلك .

كما تتمثل تلك السمة الصورية كذلك عنده فى حالة الرموز غير العددية ، فاذا قلت مثلاً (أ = ب) فأنا لم أقل شيئاً عن الواقع الخارجي بحيث أستطيع أن أحكم على هذا القول بالصدق أو الكذب لأننى لا أعرف ما الذى تشير اليه « أ » ، أو « ب » فى الواقع الخارجي . وفى هذا الصدد يقول ڤتجنشتين (ان التعبيرات التى تأخذ شكل ا = ب لا تفعل شيئاً أكثر من بيانها للتساوى بين الطرفين .. فهى لا تقرر شيئاً عن معنى العلامتين « أ » ، « ب ») (١٠١) . لذا يكون قولي هذا مجرد اطار يصدق على جميع الحالات التى اترجم فيها « أ » ، « ب » الى أسماء تشير الى ماله وجود فى الواقع مثل (الجنيه= ١٠٠ قرش)، ولذا فنحن فى الحياة العادية (لا نستخدم القضايا الرياضية الا لكى نستدل بها من قضايا لا تتعلق بالرياضة ، على قضايا اخرى لا تتعلق بالرياضة هى أيضاً) . وهكذا يمكن استخدام الرياضيات منهجاً نتبعه فى الاستدلال على قضايا غير رياضية من قضايا اخرى غير رياضية .

(٣) ولقد ترتب على صورية قضايا الرياضة عند ڤتجنشتين أنها أصبحت تتصف

---

(٩٩) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٦ر٢٣٤ ــ صفحة ١٥٢ .

(١٠٠) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦ر٢٤ ــ صفحة ١٥٣ .

(١٠١) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤ر٢٤٢ ــ صفحة ١٠٠ .

بالصدق اليقيني (طالما أنها تخلو من التناقض الذاتي) ، وطالما أننا نلتزم فيها بالطريقة التي اتفقنا عليها لاستخدام الرموز . وصدقها في هذه الحالة يكون يقينياً – عنده – لأنها لا تصدر شيئاً مما يقع في التجربة ؛ لأنها مجرد تسجيل منظم لاتفاق تواضع عليه الناس بالنسبة لاستخدام بعض الرموز .

كان هذا هو المعنى العام للرياضة في فلسفة ڤتجنشتين بصفة عامة ، وفي فلسفته الاولى بصفة خاصة لأن تصور ڤتجنشتين للرياضيات في فلسفته المتأخرة لم يتغير كثيراً عما كان عليه في فلسفته الاولى الا بقدر يسير استلزمه تغيير منهجه التحليلي للغة (١٠٢) .

والواقع ان طريقة تناول ڤتجنشتين للرياضيات في فلسفته المتأخرة ، تلقى كثيراً من الضوء على فكرته عن استخدام اللغة . فكما أن معنى اللفظ يتوقف بناء على لعبة اللغة التي نستخدمها ، وكما أن ألعاب اللغة تتحدد وفقاً لقواعد معينة – هي بالدرجة الاولى قواعد منطقية – فكذلك الرياضيات . والأمثلة الكثيرة التي يذكرها ڤتجنشتين في كتابه « أبحاث فلسفية » توضح كيف أننا أثناء كتابة احدى المتسلسلات العددية مثلاً – انما نتبع قاعدة معينة تتوالى وفقها الأعداد مثل المتسلسلة العددية التالية « ١ ، ٥ ، ١١ ، ١٩ ، ٢٩ » وذلك باضافة ٢ الى الفرق بين كل عدد والعدد التالي له ، أي : « ٤ ، ٦ ، ٨ ، ١٠ » (١٠٣) . أو المتسلسلة « ١ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ... » وغير ذلك . ومن ثم فالرياضيات تسير عند ڤتجنشتين وفقاً لقواعد معينة ، هي في حقيقتها عنده ، قواعد منطقية تتعلق بالترتيب وأنواعه ، وغير ذلك . وفي هذا الصدد يمكن مقارنة اللغة بالرياضيات من حيث ضرورة اقامتها على قواعد هي في حقيقتها قواعد منطقية .

كما نلاحظ أن النتيجة التي تلزم عن تحليل ڤتجنشتين للرياضيات على النحو السابق ، هي أن الرياضيات انما ترتد في نهاية الأمر الى المنطق ، وليس الأمر عنده مقصوراً على مجرد تشابه القضية الرياضية بقضية المنطق . وهو بهذا انما يؤكد المحاولة التي قام بها برتراند رسل من قبل لرد الرياضيات الى المنطق وذلك في كتابه « اصول الرياضيات » (عام ١٩٠٣) وفي كتابه الذي اشترك فيه مع الفرد نورث هوايتهر « المبادىء الرياضية » (عام ١٩١٠ – ١٩١٣) .

* * *

ثامنا – فلسفة العلوم الطبيعية عند ڤتجنشتين :

لم تقتصر تحليلات ڤتجنشتين على مفاهيم الرياضيات والمنطق والفلسفة ، انما تعدت ذلك الى تناول الكثير من تصورات العلم الفيزيائي بالنقد والتحليل . وسنعرض فيما يلي لبعض هذه التحليلات عنده :

١ – القضايا العلمية : يصنف ڤتجنشتين القضايا بقوله ان القضية هي (اما تحصيل حاصل ، واما قضية دالة على شيء ، أو هي تناقض) (١٠٤) . والقضايا التي تدل على شيء او واقعة أو موضوع ما ، هي التي يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة لأنها هي التي تتناول ما في العالم الخارجي . فان رسمت ما في العالم الخارجي رسماً صحيحاً كانت صادقة،

---

(١٠٢) ارجع في هذا بالتفصيل الى كتابنا « لدفيج ڤتجنشتين » ، صفحة ٢٩٩ .

(١٠٣) Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, Part I, sec. 151, P. 59.

(١٠٤) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٥٢٥ره ـ صفحة ١٣٠ .

والا فهى كاذبة . وهذه القضايا هى التي يسميها ڤتجنشتين بالقضايا العلمية أو قضايا العلوم .

وهكذا فالقضايا العلمية عند ڤتجنشتين ليست صادقة بالضرورة ولا كاذبة بالضرورة ، بل يتوقف الصدق فيها والكذب بناء على مقارنتها بالواقع الخارجي (فمن الرسم « أى القضية » وحده لا نستطيع أن نكشف ما اذا كان صادقاً أو كاذباً) (١٠٥) ، وهذا ما يميزها عن القضايا التحليلية ، أو قضايا تحصيل الحاصل (مثل قضايا الرياضة والمنطق) التي يتضح صدقها من بنيتها وتكوينها .

وعلى ذلك فالقضية العلمية التجريبية هى قضية احتمالية عند ڤتجنشتين لا يقين فيها ، وما دامت قوانين العلم عنده هى تعميمات لقضايا تجريبية مختلفة ، فانه يلزم عن ذلك أن تكون قوانين العلوم الطبيعية عنده قوانين احتمالية لا ضرورة فيها ولا يقين . ويستشهد ڤتجنشتين على ذلك بتحليل فكرتين أساسيتين تتعلقان بالعلم وفلسفته ومنهج البحث فيه ، هما فكرة الاستقراء وفكرة السببية (١٠٦) ، منتهياً الى أن فكرة الضرورة لا وجود لها فى أى منهما ، وفيما يلى توضيح ذلك :

٢ ـ مبدأ الاستقراء : والاستقراء Induction هو المبدأ الذى نعتمد عليه فى البحث العلمي ، للوصول الى حكم عام ينطبق على كل الجزئيات أو الحالات المتشابهة ، بناء على معرفتنا بعدة جزئيات أو عينة محدودة من تلك الحالات . أو هو كما يعرفه رسل « ذلك الضرب من ضروب الاستدلال الذى يكشف لنا عن قانون عام أو يبرهن عليه » (١٠٧) . فمن معرفتنا بأن :

أ ـ قطعة من الحديد وأنها تتمدد بالحرارة

ب ـ قطعة من الحديد وأنها تتمدد بالحرارة

جـ ـ قطعة من الحديد وأنها تتمدد بالحرارة

ننتهى الى القول بأن « كل حديد يتمدد بالحرارة » ، وكأننا فى الحالة التي ننتقل فيها من الحكم على بعض جزئيات الحديد بصفة ما وهى التمدد بالحرارة ، الى حكم عام يصدق على كل عينات الحديد ، انما نتنبأ بأن أية قطعة حديد سوف نصادفها مستقبلاً ستكون متصفة بالصفة عينها . وهنا تكمن المشكلة (وتُعرف فى كتب مناهج البحث فى العلوم باسم مشكلة الاستقراء) الأساسية فى الاستقراء وهى : على أى أساس يكون هذا التنبؤ صحيحاً ؟ والجواب هو : على أساس ما عرفناه من حالات جزئية أو مفردة سابقة . لكن السؤال لا يزال قائماً : وهل معرفتنا بعدد محدود من الحالات يجيز لنا الحكم على جميع الحالات الاخرى بأنها ستكون كذلك بالضرورة ؟ هل يمكن من معرفتى (بأن بعض الطلبة مجتهدون) أن أعرف بالضرورة (أن كل طالب مجتهد) ؟ ان الاحاطة العابرة بأبسط مبادىء المنطق التقليدى لا تسمح لنا بمثل هذا الانتقال ، فأحكام التقابل بالتداخل مثلاً لا تجيز لنا الحكم على صدق القضية الكلية بناء على صدق القضية الجزئية المتداخلة معها . وهذا ما ينطبق على الاستقراء ، فمجرد الحكم على عدد من الجزئيات بأنها متصفة بصفة معينة ،

---

(١٠٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٢٤ر٢ ـ صفحة ٧٠ .

(١٠٦) ويسميهما ڤتجنشتين بقانونى الاستقراء والسببية ، وهما فى الواقع ليسا من القوانين العلمية بقدر ماهما من المبادىء التى يعتمد عليها التفكير العلمى فى صياغة القوانين .

(١٠٧) Russell, B. : Human Knowledge, P. 259.

لا يبرر الحكم على جميع الجزئيات المماثلة بأنها متصفة بتلك الصفة الا على سبيل الاحتمال والترجيح . وهذا ما يذهب اليه فتجنشتين اذ يرى أن الاستقراء لا يؤدى الا الى نتائج احتمالية فقط ، وبالتالى فكل القضايا والقوانين العلمية التى نتوصل اليها عن طريق الاستقراء تكون احتمالية فقط ، اذ لا يقين عنده الا فى الرياضيات والمنطق فقط .

الا ان المشكلة السابقة ليست هى المشكلة الوحيدة المتعلقة بالاستقراء ، بل هناك مشكلة اخرى ـ لا تتعلق بنتائج الاستقراء ـ انما بالاستقراء نفسه من حيث المبدأ ، وتتلخص فى أنه اذا كان الاستقراء هو المبدأ الذى نعتمد عليه فى التوصل الى التعميمات العلمية ؛ فهل هذا المبدأ نفسه مبدأ أولى ، أم أنه هو نفسه كان نتيجة لعملية استقرائية ايضاً ، أم كيف توصلنا الى معرفته ؟

يرى بعض الفلاسفة أنه مبدأ أولى ضرورى ، كما يرى بعضهم الآخر انه ليس مبدأ أولياً انما هو مكتسب من الملاحظة والخبرة . لكن الاستقراء فى هذه الحالة الأخيرة يكون هو نفسه نتيجة لعملية استقراء ، وبذلك نقع فى الدور المنطقى ، اذ ننتهى الى مبدأ الاستقراء نتيجة لعملية استقراء ، وعملية الاستقراء تقوم على مبدأ الاستقراء ، وهذا خُلف لأن المبدأ أو الشيء الواحد لا يكون برهاناً على صحة نفسه . اذن فمبدأ الاستقراء لا يكون مكتسباً من التجربة . فهل هو اذن مبدأ أولى قبلى ضرورى ؟

يرفض فتجنشتين الاجابة بالاثبات على هذا السؤال (لأن كل ما هو خارج عن المنطق فهو عرضي) . ويُعبر عن هذا المعنى بقوله (وما يسمى بقانون الاستقراء لا يمكن بأية حال أن يكون قانوناً منطقياً ، اذ من الواضح أنه قضية ذات دلالة خارجية ، ولذا فهو لا يمكن أن يكون قانوناً أولياً كذلك) (١٠٨) .

الا أن فتجنشتين يقبل فكرة الاستقراء ، والا أصبحنا بدونها عاجزين عن بلوغ التعميمات العلمية . لكنه يفسره ـ لا بوصفه مبدأ أولياً ـ بل على انه مجرد افتراض يفسر ما يقع فى خبرتنا من ظواهر . أو هو بعبارة اخرى ، أبسط فرض نفترضه لهذا التفسير ، فيقول ان (عملية الاستقراء ليست الا عملية افتراض القانون الأبسط الذى يمكن أن ينسجم مع خبرتنا) (١٠٩) . ومن ثم فلا يقوم هذا الافتراض عنده على فكرة الأولية أو الضرورة ، والا كان قائماً على أساس منطقى ، بل انه يقوم عنده على أساس نفسى فقط ، ويُعبر عن هذا المعنى بقوله (ان هذه العملية « أى الاستقراء » ليس لها أساس منطقي ، بل أساس نفسي فقط ، فمن الواضح انه لا وجود لاسس نعتقد بناء عليها أن أبسط مجرى للأحداث هو الذى سيحدث حقيقة) (١١٠) . ويوضح ذلك بالمثل التالى : اننا نرى الشمس تشرق كل يوم ولذا فان أبسط فرض نفترضه ويكون متمشياً مع خبرتنا التي ألفنا فيها شروق الشمس كل يوم ، هو أن نفترض أنها سوف تشرق غداً ، وذلك لأننا ألفنا اطراد هذه الظاهرة كل يوم بلا استثناء ولا تخلف ، فكان الفنا لهذا الاطراد وتعودنا عليه هو أساس افتراضنا لما سوف يحدث وتوقعنا اياه .

٣ ـ مبدأ السببية : يحلل فتجنشتين مبدأ السببية ـ ويسميه بقانون السببية ـ على غرار تحليله لمبدأ الاستقراء ، منتهياً الى رفض فكرة الضرورة (عقلية كانت أو تجريبية) التى تبرر ارتباط ما يسمى بالسبب بما يسمى

---

(١٠٨) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٦٫٣١ ـ صفحة ١٥٣ .

(١٠٩) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦٫٣٦٣ ـ صفحة ١٥٨ .

(١١٠) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦٫٣٦٣١ ـ صفحة ١٥٨ .

بالسبب لمجرد أن أحدهما يسبق الآخر أو يقترن به . وفكرة السببية تتلخص فى أنه لا شيء من لا شيء فلا يمكن أن يوجد أى شيء أو يتغير الا اذا كان هناك سبب لوجوده أو لاحداث هذا التغيير . ومن ثم فهي تقوم على تصور وجود رابطة تربط بين ظاهرة وظاهرة اخرى أو بين شيء وشيء آخر على نحو يجعل من أحدهما سبباً فى وجود الثانى . فاذا لاحظت أن الحديد اذا وضع بجانب النار يتمدد فيزداد طولاً ، ربطت بين ظاهرة تمدد الحديد ، وبين وجود الحرارة أو النار وقلت ان النار هى السبب فى تمدد الحديد . واذا لاحظت أن الورقة تشتعل اذا وضعت فى النار ، ربطت بين ظاهرة اشتعال الورقة وبين النار ، وقلت ان النار هى السبب فى اشتعال الورقة . ويمكن التعبير عن هذا المبدأ على النحو التالى : انه كلما وجدت « أ » ، وجدت « ب » . واذا وجدت « ب » ، كان ذلك معناه وجود سببها بالضرورة وهو « أ » . وهذه الضرورة فى الربط بين « أ » ، « ب » أو فى لزوم « ب » عن « أ » ، هى ما يرفضه فتجنشتين . حقاً ان فتجنشتين لم يكن هو أول من ناقش فكرة الضرورة فى السببية ، فقد سبقه الى هذا بعض الفلاسفة الغربيين وخاصة الفيلسوف الانجليزى داڤيد هيوم D. Hume فى القرن الثامن عشر الذى فسر مبدأ السببية بوصفه عادة عقلية تكونت بناء على ما ندركه من اطراد فى تتابع الظواهر . فلأننا ندرك دائماً أن « أ » تتبعها « ب » فى الوجود مئات المرات ، فاننا نألف حدوث الظواهر على هذا النحو ، لكن هذا لا يعنى عند هيوم وجود علاقة ضرورية تربط بينهما ، كما لو كانت طبيعة « أ » تستلزم وجود « ب » ، وكما لو كان من طبيعة « ب » أن تلزم عن « أ » . ويرى هيوم أن هذه العادة العقلية هي التى نعتمد عليها فى التعميم الخاص بالعلوم الطبيعية ، والتكهن بالمستقبل بناء على الخبرات السابقة (فالعادة التى جعلتنا نستدل على وجود علاقة بين العلة والمعلول ، هى العادة نفسها التي تجعلنا نستدل على وجود الجوهر ، من الصفات الموجودة فى الأشياء) (١١١) . كما سبق فتجنشتين ، بل وكذلك هيوم ، الى رفض الضرورة فى السببية بعض مفكرى الاسلام مثل الهروى الأنصارى الذى ذهب الى أنه (ليس فى الوجود شيء يكون سبباً ولا شيء جُعل لشيء ... بل محض الارادة الواحدة يصدر منها كل حادث ويصدر مع الآخر مقترناً به اقتراناً عادياً ، لا أن أحدهما معلق بالآخر أو سبب له او حكمة له ، ولكن لأجل ما جرت به العادة من اقتران أحدهما بالآخر) ، ومثل الجوينى الذى ذهب الى (أن الجمع بالعلة فى قياس الغائب على الشاهد لا أصل له ، اذ لا علة ولا معلول عندنا) ، ومثل الامام الغزالي الذى ذهب فى كتابه « تهافت الفلاسفة » الى (أن الاقتران بين ما يعتقد فى العادة سبباً وما يعتقد مسبباً ليس ضرورياً عندنا ، بل كل شيئين ليس هذا ذاك ولا ذاك هذا . ان اثبات أحدهما لا يتضمن على الاطلاق اثبات الآخر ، ولا نفى أحدهما يتضمن على الاطلاق نفى الآخر . وليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ، ولا من ضرورة عدم أحدهما عدم الآخر) (١١٢) .

الا أن الجديد فى رفض فتجنشتين لفكرة الضرورة فى السببية ، وتميزه عمن سبقوه الى هذا الموقف ، هو انه أقام هذا الرفض على

---

(١١١) Hume, D. : A Treatise of Human Nature. Vol. I, Book I, Part IV sec. 3, P. 211.

(١١٢) ارجع فى هذا بالتفصيل الى كتابنا « لدفيج فتجنشتين » ، صفحة ٣٠٨ وما بعدها .

اساس من نظريته الذرية المنطقية ، وذلك على النحو التالى :

١ — لما كانت الوقائع الذرية تستقل بعضها عن بعض ، فكذلك تكون القضايا الأولية التي ترسمها ومن ثم فلا يمكن الاستدلال على اية قضية اولية ، من قضية اولية اخرى ، اذ انه (لا بد توجد رابطة علية تبرر مثل هذا **الاستدلال**) .

ويطبق فتجنشتين هذا المعنى بالنسبة للتنبؤ بالمستقبل فيقول (ان احداث المستقبل لا يمكن الاستدلال عليها من أحداث الماضى) بمعنى أن (ضرورة حدوث شيء ما لأن شيئاً آخر قد حدث ، لا وجود لها . فالضرورة لا تكون الا ضرورة منطقية) (١١٣) .

٢ — هكذا ينتهى فتجنشتين من رفض الضرورة فى السببية الى القول بأن مبدأ السببية هو بمثابة افتراض تنظم على أساسه تجاربنا وخبراتنا العلمية (فالقضية التي تقول بأن فعلك سببه كذا وكذا ، هى مجرد افتراض . والفرض يكون قائماً على أساس قوى اذا كان لدى الانسان عدد كبير من الخبرات المؤيدة) (١١٤) . الا أن هذا الافتراض لا يمكن أن يكون ضرورياً أو صادقاً صدقاً اولياً لانه مجرد افتراض اقمناه على تجربتنا السابقة ، ولأن الضرورة لا تكون أساساً الا فى المنطق .

وعلى الرغم من أن مبدأ السببية قد توصلنا الى افتراضه بناء على ما وقع فى خبرتنا من اطراد للظواهر ، الا أنه لا يُعتبر هو نفسه قانوناً علمياً بالمعنى الصحيح (بل هو صورة قانون) (١١٥) ، لأنه لا يقتصر على اطراد ظواهر معينة ، انما يتكلم عن معنى الاطراد بصفة عامة . فالقوانين الخاصة بكل علم من العلوم تتناول اطراد الظواهر المتعلقة بهذا العلم والتي تدخل فى نطاق بحثه مثل الكيمياء والطب والفيزياء وغيرها . أما مبدأ السببية ، فهو ليس قانوناً كبقية القوانين العلمية الاخرى طالما انه يتناول فكرة الاطراد دون الاقتصار على هذا النوع أو ذاك من الظواهر . ويُعبر فتجنشتين عن هذا المعنى بقوله : اذا كان هناك قانون للسببية ، فربما كانت صيغته كما يلى : « هناك قوانين للطبيعة » (١١٦) .

وعلى ذلك فبما أن مبدأ السببية نفسه ليس بالمبدأ الأولى اليقيني ، فمن الطبيعي اذن أن تكون قوانين العلوم التى نتوصل اليها بالاستقراء ، الذى نعتمد فيه على مبدأ السببية (وكلاهما عند فتجنشتين مجرد افتراض) غير يقينيه ، بل هي احتمالية . ولذا فليس هناك ما يبرر (أن يقف الناس عند قوانين الطبيعة ، كما لو كانوا يقفون أمام شيء لا يجوز الشك فيه) .

٣ — وعلى الرغم من تغير وجهة نظر فتجنشتين الفلسفية المتأخرة ، فان موقفه من كل من الاستقراء والسببية ظل كما هو . ولقد عبر عن مثل هذا المعنى فى كتابه « ابحاث فلسفية » بقوله (لماذا نقول بأننا نشعر بوجود رابطة السببية ؟ ان السببية بالتأكيد شيء توصلنا اليه بواسطة التجارب والخبرات . أى عن طريق الاقتران المطرد فى وجود أحداث أو ظواهر معينة) (١١٧) .

---

(١١٣) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٦ر٣٧ ـ صفحة

(١١٤) Wittgenstein, L. : **The Blue Book**, P. 15.

(١١٥) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٦ر٣٢ ـ صفحة

(١١٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦ر٣٦ ـ صفحة

(١١٧) Wittgenstein, L. : **Philosophical Investigations**, Part I, sec. 169, P. 68.

تاسعا ـ تأثير ﭬتجنشتين فى الفكر الفلسفي المعاصر :

على الرغم مما وجه من نقد الى فلسفة ﭬتجنشتين بصفة عامة (١١٨) ، الا أن ذلك النقد لم يكن ليقلل من أهميته فى تاريخ الفكر المعاصر . فقد كان لأغلب الأفكار التى ذهب اليها ﭬتجنشتين ـ سواء فى فلسفته الاولى أو المتأخرة مثل : فكرته عن الذرية المنطقية وعن النظرية التصويرية للغة ، وعن تحقيق القضايا وعن الخلو من المعنى والميتافيزيقا ، وعن نظرية الاستخدام الفعلى للغة ، فضلاً عن تصوره الجديد لوظيفة الفلسفة ولمهمة الفيلسوف ، وللمنهج الذى ينبغى اصطناعه فى التفلسف وهو المنهج التحليلى . كل ذلك ، وغيره ، كان له أبلغ الأثر فى كثير ممن عاصره أو جاء بعده من الفلاسفة مثل برتراند رسل ، وفلاسفة الوضعية المنطقية ، وفلاسفة اللغة المعاصرين وغيرهم . وفيما يلي امثلة لذلك :

(أ) تأثيره فى برتراند رسل :

على الرغم من أن رسل كان استاذ ﭬتجنشتين فى جامعة كمبردج ، ومن الطبيعى أن يكون الأثر الذى يتركه أحدهما فى الآخر هو أثر الاستاذ فى التلميذ ، وليس العكس . الا أن التأثير كان متبادلاً بينهما ، فكما أثر رسل فى ﭬتجنشتين وخاصة فى بداية تفكيره الفلسفى المتمثل فى الأجزاء الاولى من «رسالته المنطقية الفلسفية » ، وفى نظريته الذرية بصفة عامة . فهو أيضاً قد تأثر ببعض أفكار ﭬتجنشتين ، وذلك ما يتضح ـ على الأقل ـ فى حالة الأفكار التى يعترف رسل نفسه بأنه مدين لﭬتجنشتين بتوجيه نظره اليها مثل :

ـ بعض أفكار رسل المتعلقة بالذرية المنطقية . ففى المقدمة التى كتبها رسل لدراساته فى الذرية المنطقية (١١٩) يقول (انه معنىّ الى حد كبير بشرح الأفكار التى تعلمها من صديقه وتلميذه السابق لدﭬيج ﭬتجنشتين) .

ـ ومثل قول رسل بأنه قد تأثر بفكرة ﭬتجنشتين فى التمييز بين الفلسفة والعلم ، بناء على اختلاف موضوع بحث كل منهما عن الآخر ، وذلك على أساس أن العلم يتناول وقائع العالم الخارجى وظواهره . اما الفلسفة فتهتم بتحليل عبارات اللغة بهدف اظهار ما هو زائف منها لا معنى له ؛ وما هو غير زائف ويكون ذا معنى . ويعترف رسل بذلك الأثر فيقول (اننى مدين الى حد كبير بوجهة نظرى فى هذا الموضوع الى صديقى ﭬتجنشتين ، انظر رسالته المنطقية الفلسفية التى نشرها كيجان بول عام ١٩٢٢) . ومما هو جدير بالذكر ان هذا التأثير كان موقوتاً ، اذ عاد رسل فغير من وجهة نظره الفلسفية بعد ذلك فى هذا الصدد.

ب ـ تأثيره فى فلاسفة الوضعية المنطقية :

كان لﭬتجنشتين تأثير كبير فى جماعة ﭬينا The Vienna Circle (١٢٠) ـ وهى الأصل الذى نشأت عنه الحركة الفلسفية المعاصرة المعروفة باسم فلسفة الوضعية المنطقية ـ وبالتالي كان لﭬتجنشتين أثر كبير فى فلاسفة الوضعية المنطقية . ويتبدى ذلك الأثر فى فلسفة كل من رودلف كارنب ، وفريدريك ﭬايزمان ، والفرد چولس آير من المعاصرين . ويمكن توضيح ذلك ببعض الامثلة ، على النحو الآتي :

---

(١١٨) ارجع فى هذا بالتفصيل الى الفصل الرابع من كتابنا « لدﭬيج ﭬتجنشتين » ابتداء من صفحة ٣١٨ .

(١١٩) وهى فى أصلها ثمان محاضرات القاها رسل فى جامعة لندن فيما بين نهاية عام ١٩١٧ ، وبداية عام ١٩١٨. ونشرت عام ١٩١٨ .

(١٢٠) وهى جماعة تالفت من عدد من الفلاسفة والعلماء والرياضيين . اسسها موريس شليك M. Schlick بڤينا عام ١٩٢٠ ومن أبرز ممثليها المعاصرين رودلف كارنب .

(أ) تأثيره فى فلسفة كارنب : ويتلخص فى :

● اقتفاء كارنب أثر ڤتجنشتين فى محاولة ايجـــاد تــواز بــين قواعـــد المنطـق من ناحية وقواعد اللغة من ناحية اخرى ، وذلك عن طريق تصوير كل منهما فى نسق رمـزى صورى قوامه رموز خالية من مضمونـات المعانى وذلك فى كتابه « البناء المنطقى للغـة Logical Syntax of Language» وكان ڤتجنشتين أول مـن ذهـب الـى أن صـورة المنطـق وصورة اللغة متشابهتان ، أو بعبارة اخرى ان الفكر واللغة شيء واحد ، لأن (الفكر هـو القضية ذات المعنى) (١٢١) عنده .

● وفى اقتفاء كارنب أثر فتجنشـتين فى تصنيف القضايا الى ثلاثة أنواع هي : قضايا صادقة دائماً ، بحيث نتبين صدقها من مجرد ادراكنا لصورتها ، وهى شبيهة بعبـارات تحصيل الحاصل عند ڤتجنشتين .

وقضايا كاذبة دائما ، ونتبين كذلك كذبها من مجرد ادراكنا لصورتها فقط . وهى قضايا التناقض عند ڤتجنشتين .

وقضايا تجريبية تتعلق بمجال العلـوم التجريبية ، وبالتالى فهى قد تكون صادقـة أو كاذبة . وينتهى كارنب الى أن اية قضية لا تدخل فى أحد هذه الأنواع السابقة أو لا تنتمي اليها ــ تكون ، تلقائياً ، عبارة خالية من المعنى (على مستوى الفلسفة والعلم) .

● وفى أن كارنب ــ مثل فتجنشتين ــ كان يذهب الى ان قضايا الميتافيزيقا التقليديـة خالية من المعنى ، بل هى زائـدة يمكـن استبعادها . ولقد كتب كارنب مقالاً خصصه لاظهار هذا المعنى بعنوان« استبعاد الميتافيزيقا باستخدام التحليل المنطقي للغة » ، انتهى فيه الى أن :(التحليل المنطقي فى الفلسفة المعاصرة ، ينتهي بنا الى أن جميع العبارات التي تتناول موضوعات تدخل فى نطاق الميتافيزيقا ، هـى عبارات خالية من المعنى) (١٢٢) .

(٢) تأثيره فى فلســفة آير : Ayer, A. J. ويتلخص فى :

● القول بمبدأ التحقق (أو تحقيق المعانى) verification . ويلاحظ فى هـذا الصدد أن القول بمبدأ التحقق ليس مقصوراً على فلسفة آير فقط ، بل هو مبدأ مقبول لدى فلاسفة الوضعية المنطقية فى جملتهم ، وقد استمدوه من قول شليك بأن معنى القضية هو طـريقة تحقيقها ، فالقضية عنده (لا يكون لها معنى الا اذا كان من الممكن التحقق من صدقها أو كذبها) (١٢٣) بمقارنتها بالواقـع الخارجى . ولقد تأثر شليك بڤتجنشتين فى قوله بفكرة التحقق ، واستمر هذا التأثير بدوره من خلال شليك الى فلاسفة الوضعية المنطقية ، ومنهم آير . فڤتجنشتين كان يذهب الى أننا يجب أن نقارن القضية بالوجود الخارجى الذى جاءت ترسمه ، فان عبرت عن حالة الأشياء كما هى فى الواقع ، كانت القضية صادقة ، والا فهـى كاذبة . وهى فى كلتا الحالتين تكون ذات معنى . حقاً ان ڤتجنشتين لم يستخدم كلمة «تحقيق» فى فلسفته، الا أنه كان يستخدم كلمة «مقارنة»، وكان يقصد بها نفس المعنى الذى ذهب اليه شليك ومن تبعه من الوضعيين المنطقيين مـن معنى التحقق ، ويعتبر آير من أكثر الوضعيين

---

(١٢١) رسالة منطقية فلسفية، عبارة رقم ٤ صفحة ٨٢.

(١٢٢) Carnap, R.: (The Elimination of Metaphysics) (in : **Logical Positivism,** edited by : Ayer,A.) P. 60.

(١٢٣) Schlick, M. : (Positivism and Readism) (in : **Logical Positivism**) P. 88.

دفاعاً عن مبدأ التحقق (١٢٤) ، بعد أن تعرض للنقد من جانب الفلاسفة المثاليين والـــذين ينهجون منهجاً ميتافيزيقياً ، وخاصة في قولهم بأن المبدأ نفسه غير قابل للتحقيق ، اذ أننا لا نستطيع أن نطبق عليه معناه ، فنتحقق من صدقه أو كذبه بمقارنته بالوجود الخارجي . وعلى ذلك فهو نفسه مما لا يمكن تحقيقــه ، نستطيع أن نطبق عليه معناه ، فنتحقق مــن صدقه أو كذبه بمقارنته بالوجود الخارجي ، وعلى ذلك فهو نفسه مما لا يمكن تحقيقه ، وبالتالى يكون خالياً من المعنى ، ومن ثم لا نستطيع أن نعتبره معياراً نحكم به على وجود معنى للعبارات أو خلوها منه (١٢٥) .

ويرفض آير هذا النقد على أساس أن هذا المبدأ لا يصور الواقع الخارجي ، انما يتنــاول طريقتنا في تحليل العبارات التى تتنـــاول الواقع ، ولذا فهو نفسه غير قابل للتحقيق ، فيقول (هناك حجة مشهورة يستخدمها الذين يدافعون عن الميتافيزيقا ضد هجوم الوضعيين المنطقيين ، وهى أن مبدأ التحقق نفســـه غير قابل للتحقق منه ... ومن الطبيعى ألا يكون قابلاً للتحقيق ، فقد وضع هذا المبــدأ كتعريف ، لا كتقرير تجريبى للواقع) .

● القول بأن عبارات الميتافيزيقا التقليدية خالية من المعنى ، وهو بهذا انما كان يردد ما ذهب اليه ڤتجنشتين من أننا يجب أن نبرهن لكل من يقول قولاً ميتافيزيقياً ، انه لم يعط للألفاظ التى يستخدمها فى عباراته أى معنى . فيقول آير (أن الاتهام الذى نوجهه للفيلسوف الميتافيزيقى ، ليس انه يحاول استخـــدام العقل فى مجال يستحيل عليه أن يغامر فيه مغامرة مجدية (١٢٦) ، بل هو انه يقدم لنــا عبارات لاتحقق الشروط التى لا بد من توافرها لكى تكون العبارة ذات معنى) (١٢٧) .

(جـ) فى فلاسفة التحليل اللغوى المعاصرين :

ومن أبرزهم فى هذا الصدد :

(١) جلبـــرت رايـــل Gilbert Ryle

الذى يبدو تأثير ڤتجنشتين فيه واضحاً ، وخاصة فيما ذهب اليه فى مقال له بعنــوان « التعبيرات المضللة Misleading Expressions » الذى يقول فيه (اننى أعنى بالعبارة ، معناها الايجابى ، كما أننى اقول حينما تكون العبارة صادقة انها تسجل واقعة من الوقائع أو احدى حالات الأشياء ، أما القضايا الكاذبة فهى تلك التى لا تفعل ذلك) . ويمثل رايل لعبارات المضللة بالقضايا شـــبه الوجودية Quasi - ontological . فالفيلســـــوف الميتافيزيقى فى نظره يستخدم مثل هذه العبارات التى لا تشير الى أى شىء فى الواقع الخارجى ــ طالما هى شبيهة بالعبارات الوجودية من حـــيث الصورة ــ على أنها تشير الى معنى شأنها شأن العبارات الوجودية . فاذا بحثنا عما تشـــير اليه مثل ما تفعل تلك العبارات الوجودية فى الواقع الخارجى ، لما وجدنا شيئاً . وفى هذه الحالة تنشأ المشكلة الفلســـفية ، ويبـــدأ الفيلسوف الميتافيزيقى فى التفكير فى ضرورة وجود ما يقابل هذه العبارات والألفاظ ، حتى

---

(١٢٤) انظر فى هذا مقالاً له بعنوان « التحقـــق والخبرة verification and Experience » الذى نشره فى كتابه « الوضعية المنطقية Logical Positivism » وأيضاً المقدمة التى قدم بها لهذا الكتاب ، وارجع أيضاً الى كتابه « اللغة ، والصدق ، والمنطق Language, Truth and Logic » .

(١٢٥) Collingwood, R. G. : **An Essay Metaphysics**, P. 163.

(١٢٦) ويقصد هنا آير الاشارة الى نقد « كنت » للميتافيزيقا التقليدية .

(١٢٧) Ayer, A. J. : **Language, Truth and Logic**, P. 19.

ولو فى عالم آخر غير هذا العالم ، على النحو الذى فعله أفلاطون قديماً فى قوله بعالم المثل.

● وينتهى رايل الى القول بأن العبارات الميتافيزيقية التقليدية عبارات مضللة ، لأنها فى حقيقتها خالية من المعنى ، فيقول (ان النتيجة التى أقبلها ، هى أن هؤلاء الفلاسفة الميتافيزيقيين قد ارتكبوا خطأ كبيراً حينما حاولوا أن يسبغوا أهمية كبيرة على عباراتهم التى تجعل من « الوجود» مثلاً موضوعاً لقضاياهم ، ومما هو «حقيقى » صفة يصفون بها موضوعات قضاياهم ، أو محمولات يحملونها عليها ... ان ما يقولونه ــ على أحسن تقدير ــ لا يخرج عن كونه عبارات مضللة تؤدى الى سوء الفهم ، وعلى أسوأ تقدير ، شيئاً خالياً من المعنى ، أو هو مجرد لغو) (١٢٨) .

● كما ينتهى رايل كذلك الى نفس النتيجة التي انتهى اليها فتجنشتين عن وظيفة الفلسفة ، على أساس أنها تحليل لعبارات اللغة ، للبحث فيها عن أساس الخطأ الذى يؤدى الى ظهور مشكلات الفلسفة . وبعبارة اخرى ، فقد أصبحت وظيفة الفلسفة عند رايل وظيفة علاجية ، وهى الوظيفة نفسها التى عبر عنها فتجنشتين فى كتابه « ابحاث فلسفية » بقوله (ان طريقة تناول الفيلسوف لمشكلة ما ، تشبه طريقة علاج مرض من الأمراض) (١٢٩) .

(٢) جون ويزدم John Wisdom

الذى يقتفى أثر فتجنشتين فى بعض الأحيان كما يسير أحياناً اخرى فى الطريق نفسه أبعد مما فعل فتجنشتين ويواجه النتائج التى ترتبت على ذلك بصراحة أكثر . (١٣٠) وذلك يتضح من المقارنة التالية :

● ان ويزدم ــ مثل فتجنشتين ــ لم يكن يهتم بالنتائج الفلسفية التي يتوصل اليها بقدر ما كان مهتماً بمنهج التحليل نفسه عن طريق التوقف عند الأسئلة التى تطرح فى الفلسفة واختبار معناها لمعرفة ما اذا كانت صحيحة أو غير صحيحة ، وبالتالي ما يترتب عليها من مشكلات .

● انه مثل فتجنشتين فى فلسفته المتأخرة ، يذهب الى أن السبب فى وجود مشكلات الفلسفة انما يعود الى أن الفيلسوف حينما يستخدم اللغة ، انما يستخدمها على نحو يختلف عن النحو الذى تستخدم به فى الحياة اليومية أو بعبارة اخرى (نجد أن الألفاظ التى تخرج من فمه ، لا تؤدى الى نفس النتائج التى ألفنا لزومها عنها) .

● ان ويزدم يرى ــ مثل فتجنشتين ــ أن الفلسفة يجب الا تبحث فى طبيعة الأشياء ، بل تجعل مهمتها مقصورة على العبارات التى تقال فى الفلسفة أو العلم ، وبالتالي فهو ينتهى الى نتيجة قريبة الشبه بفكرة ألعاب اللغة (أو التشكيلات اللغوية) عند فتجنشتين . فهو يرى أن أهم الأسئلة المتعلقة بنظرية المعرفة فى الفلسفة ثلاثة ، هى :

سؤال عن معرفتنا بالأشياء المادية ، وسؤال عن معرفتنا بالموضوعات العلمية ، وسؤال عن معرفتنا بعقول الآخرين . فنسأل مثلاً « كيف نعرف الأشياء المادية ، وعلى اى نحو تكون ؟ » ولا نسأل (ما هى طبيعة الأشياء المادية ؟) ، بحيث تكون الاجابة عن مثل هذه الأسئلة من المقولة المناسبة التى يتعلق بها موضوع السؤال . وويزدم يذهب فى هذا الصدد الى وجود مقولات ثلاث تشمل

---

(١٢٨) Ryle, G. : Misleading Expressions (in Logic and Language, by : A. Flew, Vol. I) P. 14.

(١٢٩) Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, Part I, sec. 255, P. 91.

(١٣٠) Pole, D. : The Later Philosophy of Wittgenstein, P. 103.

كل واحدة منها مبحثاً خاصاً ، فهناك مــا يتعلق منها بالأشياء المادية ، وهناك مقولــة تتعلق بموضوعات العلم ، ومقولة ثالثة تتعلق بعقول الآخرين ، بحيث يكون استخدامنــا للألفاظ والعبارات فى اجابتنا عن سؤال يتعلق بالأشياء المادية ، من ضمن العبارات التــى يمكن استخدامها فى الاجابة عن هذا السؤال ، لا عن سؤال آخر يسأل عن كيفية معرفة العقل مثلا" . والواقع ان هذا الاستخدام لفكــرة المقولات وثيق الصلة بفكرة ڤتجنشتين عــن ألعاب اللغة التي نستخدم فيهــا اللفظ فى سياق بحيث يكون له معنى يختلف عن معناه لو استخدم فى سياق آخر أو لعبة اخــرى من ألعاب اللغة .

(٣) فـريـدريـك فـايـزمـان :

ويبــدو تأثير ڤتجنشــتين فيــه واضــحاً ، خاصة فى : قوله بمبدأ تحقيق المعانى ، وان كان ما ذهب اليه ڤايزمان مختلفاً الى حد ما فهو مثلا" ــ على الرغم من قوله بفكرة تحقيق القضية بمقارنتها بالواقع الخارجي ــ الا أنه يذهب الى أننا ننتهى دائماً الى الشعور بوجود نقص فى هذا المبدأ ، اذ أنه لا وجود لتعريف يُعر"ف أى حد تجريبي ، ويكون تعريفاً جامعاً يحصر جميع الامكانات (لأن كل وصف تجريبى يمتد دائماً فى افق مفتوح ملىء بالامكانات)(١٣١) . وكلما اصطنعنا الدقة فى الملاحظة ، وجدنا ذلك الافق وقد ازداد اتساعاً ، ومن ثم يتعذر علينا أن نعقد مقارنة وثيقة بين القضية التي تقــال وبين الواقع الخارجي الــذى لم تستنفــذ ملاحظتنا له كل امكاناته . وعلى ذلك فــان (النتيجة هى : أن نقص مبدأ التحقق ، قائم على أساس نقص تعريفاتنا للحدود التى نحققها فى عبارات اللغة ، وأن نقص التعريف يرجــع الى نقص الوصف التجريبي) (١٣٢) .

كما يبدو تأثر ڤايزمان واضحاً بفكرة ڤتجنشتين فى أن مشكلات الفلسفة انما تنشأ عن سوء استخدام اللغة ، لسوء فهم منطقها . ولذا ينتهى ڤايزمان الى ضرورة توضيح أهمية أنواع الخلط الموجود فى اللغة حتى لا نقــع فى الخطأ ، ونثير بالتالى من المشكلات فى الفلسفة ما نحن فى غنى عنه وما يظنه البعض مشكلات حقيقية ، مع أنها ليست بطبيعتها كذلــك .

ويمثل ڤايزمان لأنواع الغموض الذى قــد نصادفه فى اللغة بعدة أمثلة : كأن يكون للكلمة الواحدة معنيان مختلفان أو بتعبير آخر أكثر دقة (قد تكون هناك كلمتان تشتركان فى نفس العلامة الصوتية الواحدة مثل كلمة (Like) التى تعنى « يحب » وتعنى « يشبه ») .

ومثل عدم التمييز بين المعانــى المختلفــة للالفاظ على أساس اغفالنا للسياقات التــي تدخل فى تكوينها أو التي ترد فيها ، وهو فى هذا الصدد يقول (حينما تستخدم الكلمة فى سياقات مختلفة ، تبدو الكلمة نفسها كمــا لو كانت ذات معان مختلفة) (١٣٣) .

مما سبق يتضح مدى تأثر ڤايزمان بفلسفة ڤتجنشتين (وخاصة فلسفته المتأخرة) الذى ذهب فى أكثر من موضع من كتابه « أبحاث فلسفية » الى أن معنى اللفظ انما يتحــدد وفقاً لاستخدامه الفعلى فى اللغة ، وعلــى السياقات المختلفة التى يدخل فى تكوينها .

★ ★ ★

(١٣١) Waismann, F. : (Verifiability), (in : **Logic and Language,** edited by : Flew, A.) Vol. II, P. 122.

(١٣٢) **المرجع السابق ، صفحة** ١٢٤ .

(١٣٣) **المرجع السابق ، صفحة** ١١ .

عاشرا ـ خاتمة :

تبقى بعد ذلك عدة ملحوظات تتعلق بفلسفة ڤتجنشتين وتحليلاته بصفة عامة ، منها :

١ ـ ان ڤتجنشتين لم يكن فيلسوفاً وضعياً منطقياً ، كما لا تعبر فلسفته عن الاتجاه الوضعي المنطقى . حقاً ان بعض الوضعيين المنطقيين تأثروا بتحليلاته مثل كارنب وآير وغيرهما كما ذكرنا من قبل ، كما أنه من الحق كذلك أن نقول ان جماعة ڤينا كانت تتدارس رسالته المنطقية الفلسفية ، حتى ليذهب البعض الى القول بأن « رسالة » ڤتجنشتين كانت أشبه ما تكون بانجيل فلاسفة وعلماء جماعة ڤينا ، لكن هذا لا يعنى أنه كان واحداً منهم ، بل كان فيلسوفاً تحليلياً بالدرجة الاولى ، مثله فى هذا مثل برتراند رسل ، ومن قبله چورچ مور ، ومن بعده فلاسفة التحليل اللغوى من المعاصرين ، وليس من الضرورى أن يكون الفيلسوف التحليلى ، وضعياً بالضرورة .

٢ ـ ان فلسفة ڤتجنشتين تعرضت لنقد كثير ، كان بعضه قائماً على أساس من عدم الفهم وبالتالى كان سطحياً متهافتاً ، وبعضه الآخر كان قائماً على أساس من المغالطة المنطقية ، وبعضه الآخر كان قائماً على أساس من نظرة فلسفية مختلفة وموقف فلسفى مختلف ، مثل نقد موريس كورنفوث الذى يمثل وجهة نظر الماديين الجدليين (١٣٤) وبعضه الآخر كان صادقاً وحقيقياً وبناء . ولعل أسوأ ما يتعرض له مفكر أو فيلسوف هو النقد الذى يكون من النوعين الأول والثانى . فنقد من لم يفهم ، لا يستوفى شروط الحكم الخاص بتقييم أفكار غيره ، أما النقد القائم على أساس المغالطة ، فهو نقد ماكر يبدو لأول وهلة كما لو كان نقداً صحيحاً ، لكنه فى حقيقته ليس كذلك . ومن هذا النوع ما قيل من أن موقف ڤتجنشتين لم يكن متسقاً مع نفسه حين يذهب الى أن وظيفة الفلسفة هي تحليل العبارات الفلسفية ، لا اقامة نسق ميتافيزيقي أو تقرير قضايا فلسفية ، وبالتالى فما لا يمكن الحديث عنه ، يجب السكوت عن الخوض فيه (فما لا يستطيع الانسان أن يتحدث عنه ، ينبغى عليه أن يصمت عنه) (١٣٥) ، وهو مع ذلك يكتب كتاباً فى الفلسفة ، مع علمه بأن قضايا الفلسفة والميتافيزيقا كما يقول خالية من المعنى .

ومن الواضح أن مثل هذا النقد بفسه قائم على مغالطة منطقية ، بل وينتهى كذلك الى ما يسمى بالدور المنطقى . فالعبارة التى يقول فيها ڤتجنشتين ان أغلب قضايا الفلسفة خالية من المعنى ، هى نفسها احدى عبارات كتابه « رسالة منطقية فلسفية » . وعلى ذلك فلو جعلناها معياراً للحكم على بقية عبارات الكتاب ، لكانت عبارات الكتاب كله خالية من المعنى ، وبالتالي تكون هى نفسها ـ بوصفها واحدة منها ـ خالية من المعنى . اذن فالقول بأن (عبارات الفلسفة والميتافيزيقا خالية من المعنى) ، يكون هو نفسه قولاً لا معنى له ، ومن ثم لا يصلح ما لا معنى له للحكم على غيره سواء كان ذا معنى أو لم يكن . وكأن العبارة الواحدة فى هذه الحالة تصبح ذات معنى وخالية من المعنى فى وقت واحد ، وهذا خلف وباطل . ومصدر الخطأ هنا راجع الى اغفالنا أن الشيء الواحد لا يكون برهاناً على صحة أو بطلان نفسه ، والا وقعنا فى تناقض شبيه بالتناقض المعروف بمشكلة الكذاب ، الذى قال ـ (ونفرض أن مقاله صحيح) ـ بأن « كل قومه كاذبون » ، وهو واحد منهم ، فهو كاذب ، اذن فالعبارة التى قالها كاذبة . ومن ثم تصبح العبارة الواحدة صادقة وكاذبة فى وقت واحد .

---

(١٣٤) وذلك فى كتابه : Cornfarth, M. : Science versus idealism

(١٣٥) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٧ ـ صفحة ١٦٣ .

أما النقد الذى يتم من خلال منظور فكرى معين ، أو من خلال معتقد فلسفى خاص ، فمن الواضح أنه يعبر عن وجهة نظر خاصة ، مثل نقد الماديين الجدليين أو المثاليين المتطرفين لفلسفة ڤتجنشتين . أما النقد الموضوعى البناء فهو الذى أفاد منه ڤتجنشتين بالفعل ، الأمر الذى انتهى به فى فلسفته المتأخرة ، الى التخلى عن كثير من أفكاره الفلسفية الاولى بعد اقتناعه بامكان التخلى عنها .

٣ ــ ولعل هذا ينتهى بنا الى ما يرمى اليه ويضعه ڤتجنشتين نصب عينيه فى الفلسفة . وهو أن الهدف من التفلسف ، ليس هو الانتهاء الى نتائج يقينية ثابتة مطلقة ، أو اقامة انساق فلسفية مثالية ميتافيزيقية على الطريقة التقليدية المعروفة لدى كبار الفلاسفة . انما الهدف عنده هو تحليل مشكلات الفلسفة ، وذلك لتوضيحها وبيان ما هو حقيقى منها وما هو زائف ، عن طريق تحليل عبارات اللغة التى تساق فيها هذه المشكلات . ان الفلسفة عنده فاعلية ونشاط ، هى عنده حركة الفكر ودأبه فى تعقبه لعبارات الفلسفة والعلم من أجل تحليلها ، لتوضيحها والقاء الضوء على معناها . وما أكثر العبارات ــ عنده ــ التى تقال فى الفلسفة ولا يكون معناها واضحاً ، فيتصور البعض أن غموض الفكرة أو معنى العبارة دليل على عمق فحواها أو مضمونها ، كما يتصورون أن وضوح الفكرة وبساطة العبارة دليل على ضحالة معناها وسطحيتها ، مع أن العبارة السهلة الواضحة تكون أكثر امتناعاً فى التعبير لدى من لم تتضح فى ذهنه الفكرة أو يتحدد المعنى .

والواقع ان الدعوة الى الوضوح فى الفكر الفلسفى أمر مشروع بل ومطلوب ، ولعل ڤتجنشتين فى دعوته هذه ، انما كان يؤكد ما نادى به ديكارت من قبل فى القرن السابع عشر من القول بالوضوح والتميز ، كما كان يؤكد مطلباً يتبناه الآن جمهرة كبيرة من الفلاسفة المعاصرين .

★ ★ ★

أهم مؤلفات فتجنشتين (مرتبة زمنياً)

١ ـ « المذكرات » (١٩١٤ ـ ١٩١٦)

Notebooks, 1914—1916
(translated and edited by : Anscombe, C. E. Oxford, Blackwell, 1961)

(٢) « رسالة منطقية فلسفية » .

Logisch — Philosophiche Abhandlung.
(edited by : Ostwald, in Annalen der Naturphilosophic, 1921, Wien)

وقد ترجمت هذه الرسالة عام ١٩٢٢ ، ثم عام ١٩٦١الى اللغة الانجليزية،كما ترجمها الى اللغة العربية كاتب هذا المقال عام ١٩٦٨ ، وفيما يلى بيان بهذه الترجمات :

(أ) Tractatus Logico — Philoscphicus
(translated by : Ogden, C.K., London, Kegan Paul, 1922).

(ب) Tractatus Logico — Philosophicus
(a new translation by : Pears, D. F. and McGuinness, New York, The Humanituis Puss, 1961).

(جـ) « رسالة منطقية فلسفية »

(ترجمة الدكتور « عزمى اسلام » ـ مكتبة الانجلوالمصرية ـ القاهرة ١٩٦٨)

(٣) « محاضرات فتجنشتين بين عامى ١٩٣٠ ، ١٩٣٣»

Wittgenstein's Lectures in 1930—1933
(edited by : Moore, G. E., in Mind — January 1954, January 1955).

وقد أعاد مور نشرها فى كتابه :

Philosophical Papers, (London, K. Paul, 1948).

(٤) « الكتابان الأزرق والبنى »

Blue and Brown Books.
(Oxford, Blackwell, 1958).

وهو عدة محاضرات خاصة القاها فتجنشتين على اثنينمن طلبته فيما بين عامى ١٩٣٣ ، ١٩٣٤ . وقد اعيد طبع الكتاب عام ١٩٦٠ ، ثم عام ١٩٦٤ .

(٥) « ملحوظات على أسس الرياضيات »

Bemerkungen uber die Grundlagen der Mathematik.

وقد ترجم هذا الكتاب الى اللغة الانجليزية ونشربعنوان :

Remarks on the Foundations of Mathematics.
(Trans. By : Anscombe G.E. — edited by : Anscombe 6 & Rhees, R. and Von Wright — Oxford, Blackwell, 1956).

وهو مختارات من ملحوظات سجلها فتجنشتين عــن فلسفة الرياضة فيما بين عامى ١٩٣٧ ، ١٩٤٤ . وقد اعيد طبع الكتاب مرة ثانية عام ١٩٦٤ .

(٦) « أبحاث فلسفية »

Philosophische Untersuchungen

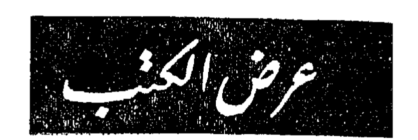
وقد ترجم الى اللغة الانجليزية ونشر بعنوان :

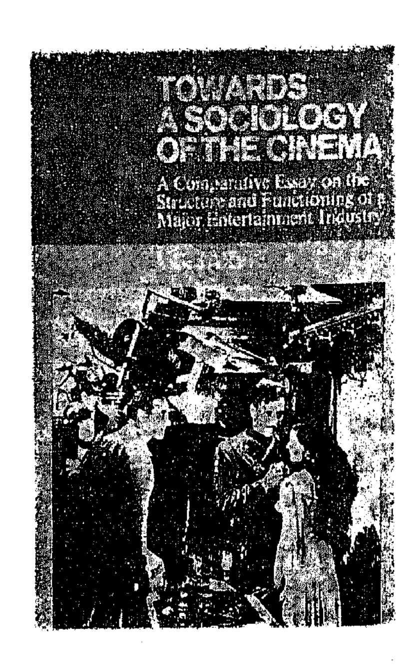
Philosophical Investigations

(trans. by : Anscombe, G.E. — edited by : Anscombe, G. and Rhees, R/— Oxford, Blackwell, 1953).

وهو يمثل فلسفة فتجنشتين المتاخرة ، وقد اعيد طبع الكتاب عام ١٩٥٨ ، ثم عام ١٩٦٣ .

★ ★ ★





نحو علم اجتماع للسينما

عرض وتحليل: هاشم النحاس

السينما هى اولى وسائط الاتصال الجديدة التى وصلت فى هذا القرن الى مستوى النضج وتحولت الى شكل فنى . ومن المسلم بـــه انه عندما أخرج جريفيث فيلمه الصـــامت الطويل « ميلاد امة » عام ١٩١٤ عن الحرب الاهلية ، فانه أسهم فى انضاج الســــينما باعتبارها وسط اختيار . وأعنى بذلـك أن امكانيات الوسط التعبيرية قد تطـــورت واصبحت من الثراء بحيث تسمح للفنان المبدع الجاد بان يختار منها ما يكفى لارضائه . وان كان من الصعب أن نحدد بالضبط الزمن الذى نضج فيه الصوت فى الافلام الروائية ، ولكن مما لا شك فيه أن استخدام الصوت فى الأفلام الروائية أصبح من الثراء أيضاً بمـــا يكفى لوصوله الى حد النضج عام ١٩٤١ عندمـــا اخرج اورسن ويلز فيلمه « المواطن كين » .

والآن وبعد أكثر من خمسين سنة من بداية نضج الســينما أصبحت الســينما وسطاً معقداً يمد الفنان بامكانيات عديدة : أفـلام مجسمة وعادية ، ملونة أو بالأبيض والأسود ، ومنها تكنيك الكاميرا وتكنيك الميكـــرفون ، وتصوير الرسومات أو الرسم مباشرة على الفيلم ، وتسجيل الصوت اليكترونياً أو أن يرسم باليد على الفيلم ... لقد أصبحت كل هذه الامكانيات وغيرها متاحة فى صناعة الفيلم . ومنها يختار الفنان ما يناسب احتياجاته ، الأمر الذى لم يكن متوفراً منذ عهـد قريب لارتفاع تكاليف الفيلم الناطق . ولكن توفر المعدات الرفيعة أخيراً جعل صناعة الفيلم فى متناول من يريد . وما كان لحركة الفيلم السريعة فى الولايات المتحـدة ــ مثلاً ــ أن تولد بغير وجود هذه التسهيلات الجديدة .

وخلال تلك الأعوام أصـبح الفيلـم يملأ حياتنا ابتداء من أفلام الهواة من الأطفـــال

* Jarvie, I. C. Towarcds A Sociology of the Cinema, London 1970, Routledge & Kegan Paul.

الى عروض الأفلام عن طريق شاشة التليفزيون او فى الفصول أو فى المكتبات أو عن طريق شاشات دور العرض السينمائية التي انتشرت فى كل ركن من العالم . وقد أصبحت السينما مركز الكثير من اهتماماتنا ، ومركز الكثير من القيم ، والصور ، والخيالات ، وحتى الجهود الفكرية . وعلى خلاف أسلافنا لم يعد عالم السينما أو لغتها من الامور الغريبة علينا .

غير أن السينما ما زالت لا تحظى بالنظرة الجدية من قبل المثقفين فى مجتمعنا . ولا ينال انتاجها ما يستحقه من التقدير باعتبارها أعظم انجازات العصر الثقافية والحضارية . ومن الممكن وضع قائمة سريعة ببعض أساتذتها ممن يجب أن يوضعوا بأى مقياس معقول على نفس المستوى مع أعظم فنانى هذا الفن فى التصوير والرواية والشعر والموسيقى وغيرها ، مثل : مايكل انجلو انطونيوني ، انجمار بيرجمان ، روبرت بريسون ، جون فورد ، بستر كيتون ، أكير اكيروساوا ، فرتز لانج ، اورسن ويلز . وانه لمن المحزن حقاً أن نجد من المثقفين من لم يسمع عن أسماء هؤلاء أو عن افلامهم . أو نجد منهم من لا يستطيع معرفة السبب فى تميز هؤلاء المخرجين عن غيرهم .

وفى مقدمة مظاهر هذا القصور ـ التي يذكرها لنا چارڤى ـ نجد ذلك الجهل المطبق بطبيعة السينما باعتبارها مؤسسة اجتماعية ، رغم جهود الكتاب من أمثال مارشال مكلوهن Mcluhan ، الذين ناضلوا لرفع هذه الغشاوة .

ان هذا الوسط ـ كما يذكر « چارڤى » ـ يمثل الآن الصناعة الثالثة من بين أضخم الصناعات فى الولايات المتحدة ، التى تعتبر بدورها فى مقدمة دول العالم الصناعية . ومنذ الحرب العالمية الاولى أصبحت تمثل أحد صادراتها الأساسية . وتتخذ الولايات المتحدة من السينما أقوى وسيلة لنشر ثقافتها القومية . ومن وجهة النظر الانثروبولوجية لا يوجد مثيل للنفاذ تحت جلد مجتمع آخر مثل رؤية الافلام المصنوعة للسوق المحلية .
وأفلام « اوزو » عن حياة الطبقة المتوسطة فى اليابان ، وأفلام « ساتياجيت راى » عن البنغال ، ومعظم الأفلام الأمريكية ، هى بمثابة منجم من المعلومات ، وضوء نفاذ يكشف لنا عما يدور داخل المجتمعات التى تصورها أو تسيء تصويرها .

وتمثل السينما حالة اجتماعية وجمالية معاً . ويتداخل الجانبان ، طالما أن السمة الاجتماعية قد تؤثر على الفن ، كما أن العوامل الفنية قد تؤثر على المجتمع . وعموماً فهي واحدة من أكثر أشكال الفن حيوية فى عصرنا . ومع ذلك فان أبعادها الاجتماعية لم ينكشف لنا منها غير القليل . ومن الصعب تفسير هذا الاهمال ، ولكن « چارڤى » يحاول فى مقدمة كتابه الذى نتعرض له هنا ، حصر عدد من العوامل التى يرى انها شاركت فى خلق هذا الاهمال ، ويمكن أن نجملها فيما يلى :

١ ـ سوء الفهم لمفهوم علم الاجتماع وما يجب أن تتضمنه الدراسات الاجتماعية . فقد دأب الكتاب خلال الخمسين سنة الأخيرة على الخلط بين علم الاجتماع والعمل الاجتماعى ، كما يميل الكتاب الى الخلط بين علم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعى .

٢ ـ القصور العام من ناحية علم الاجتماع الوصفي للمؤسسات الرئيسية فى مجتمعنا . فعلماء الاجتماع يميلون منذ زمن بعيد الى تركيز أبحاثهم حول الطبقة الاجتماعية والدين وما شابه ذلك ، مهملين مجال علم الاجتماع الصناعى . ولا زال هناك الكثير من المؤسسات الاجتماعية لم توضع لها خرائطها الاجتماعية . وما يحاوله « چارڤى » فى كتابه هو أن يضع خرائط أولية من هذا النوع للمؤسسة السينمائية تشمل جوانبها المختلفة .

٣ ـ الارتباطات السوقية المتعلقة بالسينما، بسبب حداثتها من ناحية ، وبسبب شعبيتها من ناحية اخرى . كما كان لأفلام هوليوود التجارية التافهة فى العشرينات والثلاثينات اثرها الواضح من هذه الناحية . ولم تنجح ـ للأسف ـ الجهود الجادة التي بذلها أمثال روبا وارنهيم وجريرسون وايزنشتين وغيرهم فى النقد والتنظير وصناعة الفيلم ، فى محو هذا الأثر .

٤ ـ الشعور بأنه لا يوجد سوى القليل مما يمكن أن يقال فى موضوع علم اجتماع السينما . وهذا القليل مما يقال اما تافه لا قيمة له او معروف . ويرى چارفى ـ بحق ـ ان محاولته فى هذا الكتاب الذى يقدمه « نحو علم اجتماع سينمائي » تعمل على تعرية هذا الادعاء والاطاحة به .

ويحدد لنا « چارفى » هدفه من الكتابة فيقول فى تصديره :

ان أول ما أهدف اليه بهذا العمل هو أن احاول الجمع بين عدد من شتات المعلومات المبعثرة التى لا حصر لها فيما نشر عن السينما واضعها تحت الفحص . وليس هناك فى الواقع اطار فرض حتى الآن يحيط بكل هذه المعلومات . وستكون مهمتى هى أن اضع اطاراً ـ غير نهائي ـ لعلم الاجتماع فى هذا المجال يمكن أن تنتظم من خلاله تلك الأشتات من المعلومات بحيث يشرح ويستوعب الوقائع ويضع الأسئلة ، ويشير الى غيرها مما يفيد فى تنظيم مناقشة الموضوعات ويكشف عن الثغرات فى المعلومات المبعثرة ..

ولكن المشكلة الأساسية هنا هي ان معظم ما نشر تحت اسم علم الاجتماع السينمائى لا يعنى هذا العلم ـ أى علم الاجتماع ـ ولكن يعنى علم النفس . وليس علم النفس الخاص بالسينما بل الخاص بالجمهور فى السينما . ولو أخذنا عينة من أكثر الموضوعات تكراراً فى مجموع ما نشر نجد منها : التردد على السينما وعلاقته بالذكاء ، مدى تقمص الجمهور لنجوم الشاشة والشخصيات التي يمثلونها ؛ أكثر الافلام تأثيراً على الأطفال .. وهكذا . ومن امثلة هذا النوع مما كتب فى هذا الموضوع كتابا ماير Mayer « السينما الانجليزية وجمهورها » و « علم الاجتماع والفيلم » .

اما تحليل المضمون الذى نجده عند أمثال « جونز » (١٩٤٢) ، و « فولفنشتاين » و « لايتس » (١٩٥٠ ـ ١٩٥٥) ، و « ميد » (١٩٥٩) ، فهو تحليل مشتت وغير مجد . ما يكاد المرء يشعر باقترابه من الهدف حتى يبعد عنه .

واما بخصوص علماء النفس أمثال « كراكاور » (١٩٤٧) و « هواكو » (١٩٦٥) فهم يقدمون فروضاً غير مقبولة من وجهة نظر علم الاجتماع ، أو يتناولون الأفلام كما لو كانت فى فراغ اجتماعي .

وما يهمنا هنا هو أن ننظر الى السينما باعتبارها احدى المؤسسات الاجتماعية بين غيرها من مؤسسات عديدة . ولا يقتصر البحث على الافلام الجيدة وانما يشمل بدراسته الافلام التافهة وجمهورها كذلك، لأن هذا الكتاب ليس بحثا جماليا وانما هو بحث اجتماعى .

وما يهم علم الاجتماع السينمائى هو مجموع الانتاج السينمائي ، وتسويقه ، وانعكاسه على الجمهور ، والى حد ما تقويم الافلام والعوامل الاجتماعية التي قد تساعد فى الكشف عن سبب جودة احدها ورداءة الآخر . ذلك أن مهارة الفنان التكنيكية ، وخياله ، وقدرته، الابداعية وسيطرته على مادته ، لا بد وأن يرجع اليها ـ على الأقل ـ بعض أسباب الخلاف بين الجيد والردىء . ولكن هذه السمات لا ترجع الى الفرد وحده ، وانما هناك

بعض الأبنية والمنظمات الاجتماعية اكثر فعالية من غيرها فى منح الفنان الفرصة وحثه على الاجادة فى العمل . وهذه هي الطريقة التى سنتناول بها هنا مشكلة الأفلام الجيدة والرديئة .

ويضع « چارڤى » فى اعتباره ما يؤخذ على علماء الاجتماع بانهم يكتبون مادتهم دون أن يشعروا بحاجتهم الى دخول السينما ورؤية الأفلام . فالحبكة القصصية وما تحمله من معنى اجتماعى تمثل بالطبع عنصراً هاماً بالنسبة لمعظم الأفلام لا يمكن تجاهله . غير أن الصفات السينمائية المرئية والسمعية للأفلام تسهم فى تأثيرها بقدر كبير . كما قد يؤخذ عليهم أيضاً الافتقار الى الشعور بالتعاطف مع السينما باعتبارها وسطاً فنياً .

ولكن لعلنا نجد ما يرفع عن « چارڤى » هذا الاتهام فيما يقوله فى مقدمته عن حبه للسينما :

« وعن نفسى كأحد المثقفين أجد المتعة أحياناً فى أكثر الأفلام تقدماً . ولكنى أتمتع أيضاً بمشاهدة الجديد من أفلام « جون كراوفورد » أو « لاناتيرنر » أو الأفلام الرقيقة من أعمال « دوجلاس سيرك » أو « جان نيجوليسكو » ، أو أفلام الحركة المثيرة مثل « القراصنة » أو « فيراكروز» أو أفلام المغامرة مثل « لعبة التحزير » أو « ارابيسك » . ولا أشعر بأن الاستغراق فى هذه الافلام يعنى الغاء مقاييسي النقدية » . كما يقول : « وقد قمت بأعمال ميدانية فى هذا الحقل لأنى احب المجتمع السينمائي الذى أنتمى اليه ، وأنا اذ اكتب عنه فانما اكتب من أجل المزيد من الفهم لهذا المجتمع » .

هذا وقد سبق أن قام الدكتور « چارڤى » بتدريس مادة الفلسفة بمدرسة لندن للاقتصاديات ، وجامعات : هونج كونج وتوفتس وبوستن . ويشغل الآن كرسى الاستاذية للفلسفة بجامعة يورك فى تورنتو . وينصب اهتمامه بوجه خاص على الدراسات التى تجمع بين الفلسفة والعلوم الاجتماعية . وقد ألف كتاباً عن « الثورة فى الانثروبولوجيا » (١٩٦٤) ، وكان كتابه الثانى بعنوان « هونج كونج : مجتمع عند مفترق الطرق» (١٩٦٩) . أما كتابه الثالث الذى بين أيدينا الآن « نحو علم اجتماع للسينما » فقد نشر عام ١٩٧٠ .

وفى هذا الكتاب الأخير يرى « چارڤى » أن اهم المسائل التى تشغل علم الاجتماع المنشود للسينما تنحصر فى مجموعاتالأسئلة الرئيسية الأربعة التالية :

(١) من الذى يصنع الأفلام ؟ ولماذا ؟

(٢) من الذى يرى الأفلام ؟ وكيف ؟ ولماذا ؟

(٣) ما الذى يتم رؤيته ؟ وكيف ؟ ولماذا ؟

(٤) كيف تُقوَّم الأفلام ؟ ومن الذى يقوِّمها ولماذا ؟

ومن الواضح أن هذه الأسئلة تأخذ ترتيباً زمنياً يتفق والترتيب الزمنى لصناعة الفيلم ابتداء من الفكرة ثم الانتاج ثم البيع ثم التوزيع ثم الرؤية والاختبار ثم التقويم . وهذا الترتيب الى جانب كونه ترتيباً زمنياً ، فهو أيضاً ترتيب منطقى . وقد أخذ « چارڤى » به فى تقسيم كتابه الى اربعة اجزاء . نحاول فيما يلي أن نعرضها بقدر من التفصيل نوعاً . **وقد قصدت الا أقتصر على مجرد اعطاء فكرة سريعة أو موسعة عن الكتاب ، وانما أتخصه تلخيصاً وافياً محتفظاً فيه بمعظم أفكاره وطريقته فى الاستدلال حرصاً على احاطة القارىء العربي بكل ما جاء به نظراً لأنه المحاولة الاولى من نوعها فى هذا العلم من ناحية ، ولما يتضمنه الكتاب أصلاً من ثروة هائلة من المعلومات والقضايا المثيرة من ناحية اخرى .**

ويقع الكتاب فى ٣٩٤ صفحة يشغل الصلب منها الذى يتمثل فى الأجزاء الأربعة المشار اليها سابقاً ٢٠٥ صفحة . ويشغل أغلب الصفحات الباقية قائمة ببليوجرافية قيمة من ص ٢٢٩ حتى ص ٣٦٦ يسبقها ملحق صغير عن « الفيلم والتداخل بين القيم » وهو عبارة عن تطبيق لبعض ما ورد فى صلب الكتاب من أفكار بطريقة عامة . أما بقية الصفحات فى ما بعد القائمة الببليوجرافية فتشغلها ثلاثة فهارس أولها عن الموضوعات والثانى عن الاعلام والثالث عن الأفلام التى تضمنها الكتاب .

هذا وقد احتفظت فى تلخيصى لصلب الكتاب بالعناوين الرئيسية التي تشمل أجزاءه الأربعة ثم عناوين الفصول التى يضمها كل جزء منها . أما العناصر التي يتكون منها كل فصل فلم اذكر عناوينها واكتفيت بذكر أرقامها كما جاءت فى الأصل . ولم اترك منها عنصراً واحداً .

● ● ●

علم اجتماع الصناعة

أولاً ــ شدة الارتباط بين علم الاجتماع الصناعى وعلم الاجتماع السينمائي :

١ ــ على خلاف الفنون الفردية السابقة كالشعر والموسيقى وعلى غرار الفنون الجماعية كالمسرح والعمارة ، من النادر أن يكون الفيلم نتاج فرد دون مساعدة الآخرين . ذلك أن عمل الفيلم يتطلب قدرات مختلفة كالتصوير والتحميض والطبع والمونتاج وتسجيل الصوت والمكساج . وبعد عصر الرواد الأوائل حيث كان كل شخص يستطيع أن يقوم بعدد من الأعمال . أصبح العمل فى الفيلم الآن ينقسم الى تخصصات ، وأصبح من النادر أن نجد من يجيد غير عمل واحد منها .

غير أن الفروق بين الفنون الفردية والفنون الجماعية ليست فروقاً قاطعة بحيث لا يمكن لهما تبادل للمواقع . ذلك أن من الممكن أن نجد من يصنع فيلمه أو ينتجه كوحده بمفرده ، كما يمكن أن تشترك مجموعة فى تأليف قصة أو قصيدة أو رسم لوحة أو نحت تمثال . أما الخلافات الهامة بينهما فهى خلافات فى تعقيدات النظم التى تسير عليها عمليات الانتاج . ومن هذه الناحية نجد حتى فنى العمارة والفيلم يختلفان .

ولن تفيدنا المقارنة بين درجات تعقيد النظم الانتاجية فى الفنون المختلفة . ولكن من المهم أن نعرف أى الأشخاص هو المبدع الأساسى فى هذه الفنون الجماعية .

ان الأمر بالنسبة لهذه المشكلة يبدو أقل وضوحاً فى الفيلم عنه فى الفنون الجماعية الاخرى مثل العمارة والكتاب والاسطوانة . ذلك أن هناك من يذهب الى أن عمل كاتب السيناريو هو الذى يمثل جوهر الفيلم ، ويذهب البعض الآخر الى أن عمل المخرج هو الأساس . بينما قد نجد الأثر الباقى من بعض الأفلام هو أداء أحد الممثلين ، أو قد يرجع الى عمل المصور أو المونتير أو مصمم الديكور . ولكن يبدو أنه من الأفضل ان نأخذ بالفرض القائل بأن المخرج هو الشخصية الأساسية فهو المسئول كلية عما يظهر على الشاشة . والمخرج صاحب الاسلوب يستطيع ان يقدم فيلماً حتى وان كان التصوير أو المونتاج أو التمثيل أو الصوت او الديكور أو غيره ردئياً .

ولكن هذا الفرض يكون مضللاً ، ولا يمكن الأخذ به عندما يصبح روتين الانتاج داخل الاستديوهات الكبيرة هو العامل المسيطر ، حتى وان سمح هذا الروتين للمخرج باختيار ممثليه والعاملين معه . اذ لا يمكن ان نلقى المسئولية على من لا يملك السلطة . وان كنا نجد عدداً وفيراً من الأفلام اتسم بطابع شخصي الى حد كبير ابان ذروة نشاط هوليوود

السينمائي قبل الحرب مثل أفلام الرعب للمخرج فال ليويتون ، وأفلام (م٠ج٠م) الموسيقية ، وافلام كل من : كوكر وفورد وهوكس وهتشكوك ولانج ولوبتسن وفيدور وفون ستيرنبرج ، وغيرهم .

٢ ــ من الأسئلة التى تفرض نفسها . لماذا نجد فيلمى (س) و (ص) يتماثلان ف كثير من الوجوه . ومع ذلك يفضل أحدهما الآخر ؟ . وربما كان الفيلمان من انتاج نفس الشركة ، بنفس الديكور ، بنفس الممثلين ؛ بنفس الأدوار تقريبا ، وبنفس القصة غالباً .

وتفيدنا المقارنة بين الفيلمين فى رفع مستوى الفيلم لأنها تضع يدنا على أسباب أفضلية أحدهما على الآخر . ويتضمن ذلك بالضرورة معرفة المسئول عن الأشياء الحميدة فى الفيلم الجيد ، وكيف تم عملها ، وهل هى مما يمكن ان نتعلمه ؟ وهل الفيلم الجيد ببساطة نتاج رجل ماهر ، أم انه نتاج وضع المسئولية فى أيد ماهرة ؟

ان الذين يذهبون الى ان تقويم الفيلم يقتصر على الدليل الداخلى الكامن فى العمل نفسه لا يمكنهم أن يعرفوا السبب فى رداءة احدى اللقطات مثلاً . ومن ثم لا يعرفون كيف يمكننا أن نرتفع بمستوى الفيلم . ثم كيف نستطيع تقدير المخرج اذا لم نعرف السبب ؟ . ان الدليل الخارجى وحده ــ وليس الدليل الداخلى ــ هو الذى يستطيع أن يحدد لنا مثل هذه المسائل . لقد ولى عصر اعتبار العمل الفنى كائناً حياً مستقلاً يفسر نفسه بنفسه . ولم يعد من الممكن تفسير أى عمل من اعمال الفن دون خلفية من المعلومات . والفيلم باعتباره انتاجاً معقداً لعمليات متعددة لا يسمح لنا بالجرأة على تصور أن ما يتضمنه يمكن تفسيره دون الاستعانة بدليل آخر .

٣ ــ لماذا كانت أفلام هوليوود أكثر أفلام العالم انتشاراً ؟ . وهل هناك علاقة بين نجاح الفيلم الأمريكى ونظام الانتاج ؟

الاجابة : نعم ، ولقد حاول هذا النظام دائماً الحفاظ على رفع المستوى العام للأفلام . واستطاعت هوليوود منذ أوائل هذا القرن انتاج عدد هائل من الأفلام ذات المستوى الحِرَفى الرفيع فى السيناريو والتمثيل والاخراج والتصوير والصوت والديكور وغيرها . ونادراً ما تسعى هوليوود لانتاج أعمال فذة فريدة ، ولكنها تعمل على توفير انتاج عام جيد يغمر السوق العالمية . وهذا هو سر انتشار أفلامها .

ويدلنا ذلك على وجود ارتباط واضح بين النجاح الفنى والنجاح التجارى . وانه لا تعارض بينهما . ويؤكد الفكرة تاريخ الفيلم الأمريكى نفسه . فعندما تعرض لغزو التليفزيون عملت الشركات السينمائية على « اثراء القيم الانتاجية » التى تتمثل فى الألوان ومساحة الشاشة وأماكن التصوير وطول الفيلم وحشد الممثلين . الا أن الأفلام لم تتحسن تحسناً ملحوظاً . ولعل السبب أن تحسين القيم الانتاجية ظل داخل نطاق آلية الانتاج الضخمة الموجودة من قبل . وتبين أن رفع مستويات الابداع يتطلب زيادة فى حرية المبدع . وهو ما سلمت به هوليوود لكبار رجالها . وأصبحت تسمح لهم بحرية لم يسبق لها مثيل ليصنعوا ما يريدون بالطريقة التى يريدونها ، والآن نجد من المنتجين المخرجين أمثال ، فورد ، وايلر ، وايلدر ، هتشكوك ، وايز ، كما نجد من الرجال الجدد أمثال ، فرانكنهايمر ، ممن يعملون خارج جهاز الاستديو . وهم أقدر على تحقيق أفكارهم الأصلية أكثر مما كان لهم فى الثلاثينات والأربعينات . وبهذا المعنى تحسن الانتاج وأثمرت التغييرات التنظيمية ثمارها .

وعلى كل حال فان معالم الانتاج والتوزيع اخذت فى الاختلاف بشكل جذرى عما كانت عليه من قبل بانتشار ظاهرة المنتجين المستقلين

التي أصبحت تحل محل ظاهرة الاستديو أو الشركات الضخمة التي تتجه الآن الى التوزيع أساساً . كما لم يعد الفيلم موجهاً الى كل الناس ، وكل الأذواق ، وانما الى جمهور معين .

وعلى هذا يمكننا أن نخلص – بمنهج علم الاجتماع – الى أن وضع صانع الفيلم لم يكن شيئاً بسبب احتياجه للعمل داخل تنظيم انتاجي معقد . فالامتيازات تفوق المثالب . ومما يجدر الاشارة اليه أن المسئولية لا تضيع داخل تعقيدات التنظيم . كما أنه من الواضح أن من مميزات التنظيم أنه يميل الى افادة الأرض الوسطى ، ويتمثل ذلك في رفع المستوى العام للانتاج المتوسط .

●●●

ثانياً – نمو الصناعة :

١ – جاءت السينما كاختراع أولاً دون احتمالات تجارية ظاهرة . وكانت مجرد أداة ، أو لعبة لتسجيل الحركة واعادة عرضها ، ثم بدأت تكشف عن امكانياتها ، وخلقت جمهورها ، كما خلقت الحاجة اليها . وهكذا نجد – في هذه الحالة – ان الاختراع خلق الطلب طبقاً لما تقرره احدى النظريات التقليدية في الاقتصاد ، على خلاف ما تقرره النظرية التقليدية الاخرى التي تذهب الى أسبقية الطلب على الاختراع أو ما تقرره النظرية الماركسية عن الضرورة الاقتصادية .

وقد بدأ البناء الحقيقي لصناعة السينما مع انتاج الأفلام القصصية بكمية كافية لتغطية البرامج المتغيرة باستمرار . ذلك انه ما أن تم بناء دور السينما حتى أصبح من اللازم توفير الافلام الجديدة باستمرار للاحتفاظ بعودة الجمهور مرة بعد اخرى . ولتحقيق ذلك كان على الهواة الأوائل أن يتركوا المجال للمحترفين . وكان لا بد من توفير راس المال اللازم سواء للعرض (باعداد الأبنية الخاصة وتجهيزها بالمعدات اللازمة) أو للانتاج (بتمويل الاستديوهات والموظفين بها) ، وكان معنى ذلك قدوم رجال الأعمال والممولين . فالسينما من بدايتها كانت صناعة مرتفعة التكاليف .

٢ – ظهرت الشركات التي تخصصت في صناعة الافلام . واستلزم تأجير الاستوديو والمعدات وتمويل الانتاج اقتراض المال اللازم . ودخل بذلك التمويل الضخم . واصبحت بنوك نيويورك وما زالت المصادر الرئيسية لتمويل الانتاج . وما لبث رجالها أن أصبحوا أعضاء في مجالس شركات السينما . وفي النهاية أصبحوا يوجهون الصناعة .

وكان من غير المجدي لدور السينما شراء نسخ الأفلام ، فهي لا تحتاجها الا للعرض عدة أيام ، والاستديو من ناحية اخرى يهمه بيع الأفلام لتمويل انتاجه التالي . ومن هنا برز دور القوة الثالثة بينهما . وتتمثل في الموزع ، الذي يشترى الفيلم من الاستديو ويؤجره لدور العرض . واذا كان هناك استوديوهات متخصصة في انتاج أفلام الضرب واخرى في انتاج الدراما أو الأفلام الكوميدية ، فالموزع يحصل على الأفلام من المصادر المختلفة وبذلك يسمح لدور العرض بالتنويع ، واصبح للموزع كلمته فيما يصنع ، حيث انه لا يشترى من الأفلام ما يظن عدم اقبال دور السينما عليها .

ولم يلبث الموزعون أن واجهتهم المشاكل من جانبي الانتاج والعرض معاً . فقد أدى التوسع في انشاء سلاسل دور العرض من ناحية ، وتجمع الاستديوهات معاً في شركات كبيرة من ناحية اخرى ، الى أن تقوم الاستديوهات الكبيرة بالتوزيع لحسابها ، وان تقوم سلاسل دور العرض بالتعامل مباشرة مع شركات الانتاج . كما بدأ المنتجون بشراء سلاسل دور العرض لضمان السوق . وأدى هذا النمو للبناءات الاحتكارية الضخمة الى

تضييق فرصة التنويع والاختيار أمام الجمهور .

وفى حوالى عام ١٩٥٠ كان هناك الخوف من اجتياح التليفزيون للسينما كما اجتاحت السينما الفودفيل من قبل . وعملت صناعة السينما على حماية نفسها بادخال بعض التحسينات الشكلية . وبقيت السينما ، لا بسبب ما أدخلته من تحسينات ولكن لأن وظيفة التليفزيون ـ كما ظهرت فيما بعد ـ لا تتداخل مع وظيفة السينما الا فى حدود ضئيلة جداً . وما يجيد تقديمه كل منهما يختلف عن الآخر . كما يختلف بينهما نوع الجمهور . وقد انتهت الصناعة ـ رغماً عنها ـ الى اعادة تحديد دورها ، وواصلت تقدمها بقوة متزايدة .

• • •

ثالثاً ـ البناء الحالى للانتاج الرأسمالى :

١ ـ ان اقتصاديات الانتاج السينمائى لا تهمنا فى حد ذاتها ، وانما يهمنا منها ارتباطها بالبناء الاجتماعى للسينما طالما أن الافلام تصنع لتباع . وهناك نوعان من الانتاج ، انتاج الاستديوهات الكبيرة والانتاج المستقل .

وكان المنتج هو صاحب الكلمة الأخيرة وفقاً للنظام القديم فى الاستديوهات الكبيرة فكان يتدخل مثلاً فى اعادة التصوير وفى المونتاج . وهناك من المخرجين من افقدهم هذا النظام سيطرتهم على أفلامهم ، وان تغيرت الاحوال الآن واصبح المخرج يتمتع بحرية أوسع الا أن ذلك لا يحدث مع كل المخرجين . اذ على المخرج أن يبرهن أولاً أنه يستطيع أن يحقق عائداً مالياً كبيراً قبل أن يسمح له بالميزانيات المفتوحة وحرية الاختيار .

أما الانتاج المستقل فيأخذ نظام التحزيم Packing . ووفقاً لهذا النظام التعاونى يصبح المخرج وكاتب السيناريو والممثلون شركاء ولهم حصة فى الأرباح علاوة على اجورهم نظير اعمالهم . ويخلصهم هذا من نظام الاحتكار الذى كان يعمل به الاستديو الكبير اذ كان يحرمهم من العمل مع منتج آخر لعدة سنوات بناء على العقد المبرم بين الطرفين . ولكن لعل أهم ما يمتاز به هذا النظام أنه يسمح للمخرج بالاشراف الكامل على الفيلم . ويصبح هو المسئول الأول والأخير عنه . ومن ثم يستطيع أن يضمنه رؤيته . ويتبادل المخرج الثورى مع المنتج الذى يصبح مجرد منفذ أو مدير داخل عملية التحزيم . وهذا ما يوضح السبب فى اصرار المخرجين والممثلين ذوى الطموح على انتاج أفلامهم لحسابهم حتى يتسنى لهم صناعة الفيلم فنياً كما يتوقون .

والقصة أو السيناريو هو العامل الأساسى لانتاج الفيلم فى نظام الاستديو الكبير . أما المنتج المستقل فهو لا يهتم بالسيناريو وحده قدر اهتمامه بمن هو المخرج ؟ ومن هم الممثلون ؟

٢ ـ ويهمنا فى علم الاجتماع تحديد أهداف العاملين فى الصناعة . واذا نظرنا الى اهداف العاملين فى الفيلم نجد انها قلما تتفق . ان كل ما يعنى المنتج ان يتم عمل الفيلم حسب جدول زمنى موضوع ، وأن يتم فى حدود الميزانية ، وأن يحقق ربحاً . وفيما عدا هذه الأهداف الثلاثة لا يهمه من أمر الفيلم شيء . أما المخرج فيهمه أن ينتهي الفيلم حسب الجدول الزمنى المحدد ، وأن يكون على علاقة طيبة بالمستخدمين ، وهو يرغب ايضاً فى الربح ، كما يرغب فى ان يُظهر استاذيته فى تحريك الكاميرا والايقاع وتوجيه الممثل والاخراج عموماً ، لأن كل ذلك سيؤثر على مستقبله .

وما يهم كاتب السيناريو هو ان يرضى المخرج والمنتج عن عمله ، الى جانب رغبته فى أن يلقى السيناريو الذى كتبه الحظوة بين

انداده ولدى الرأى العام بين رجالات هوليوود المحترفين .

والنجوم يتوقـون الى الربح . ويهتمـون بتكوين شعبية واسعة لهم لدى الجمهور . ولذلك قد يفرضون مواصفات معينة لأدوارهم مثل « لارى باركس » الذى يرفض أن يمسك بندقية فى الفيلم ، و « دوريس داى » التى ترفض ان تمثل الجـانب المظلم للحيـاة فى أفلامها .

اما كبار الفنيين مثل مدير التصويـر والمونتير ومهندس الصوت ومؤلف الموسيقى فهم يقومون بأعمالهم وليس فى اعتبارهم مـا سيحققه الفيلم من ربح . بل كل ما يهمهم أن يرضى عنهم المنتج والمخرج والممثلون .

وعلى ذلك فاذا اخذنا مثلاً منظر ممثلة تظهر عارية تماماً فى الفيلم ، فان ما يهم المنتج أن ينتهز هذه الفرصة ليستعمل اجهزة الاعلام فى الدعاية عن ذلك اثناء التصوير ، بينما نجد ما يهم المخرج وكاتب السيناريو من هـذه اللقطة الا تكون مقحمة على الاحداث وان يجدا لها المبررات الفنية الكافية . وهكذا تختلف الغايات بين العاملين فى الفيلم مما يؤدى — بين الحين والآخر — الى الاصطدامات فيما بينهم ، لا بسبب الحماقة أو الغرور أو العناد ، ولكن بسبب اختلاف وجهات النظر .

٣ — واذا ما قارنا بين الانتاج السينمائي فى البلاد الراسمالية والانتاج السينمائـى فى البلاد الشيوعية ، نجد انه بينما يخضع الأول لعامل الربح ، يخضع الثانى للحزب . وفى الحالة الاولى نجد من الأفلام الأمريكية مـا يسخر من الراسمالية ويعارضها ، امـا فى الحالة الثانية فيستحيل وجود الفيلم النقدى. ولذلك اقتصرت الأفلام فى الحالة الثانية على تمجيد الاشتراكية واحترام العمل والتضحية بالنفس والشرف والتفاؤل والبطولات الحربية ضد النازية .

ويمكن تقسيم تاريخ الفيلم السوفييتي الى ثلاث مراحل : اولاها المرحلة الذهبية عند قيام الثورة التي انتهت بسيطرة ستالين الكاملة على الامور حوالي ١٩٢٨/١٩٢٩ ، وتليها الفترة الستالينية التى اسـتمرت حتى ١٩٥٦ . وبعدها جاءت المرحلة اللاستالينية وتميزت باتاحة قدر من الحرية .

أما فى بولندا فقد تمتعت السينما بقدر أكبر من الحرية كما هو واضح بوجه خاص فى اعمال المخرجين الشبان امثال « واجدا » الـذى اخرج « ماس ورماد » و « ليدى ماكبث فى سيبيريا » و «مونك » مخرج « البطولـة » و « المسافر » و « بولانسكي » مخرج«السكين فى الماء » و « كاليروفتش » مخرج « قطـار الليل » .

ولكن ما زال هناك فى البلاد الشـيوعية عائقان يحرمان المخرج من الحرية . ذلك انه لا بد من موافقة المسئولين أولاً على تصور فكرة الفيلم . ثم لا بد من الموافقة بعد ذلك علـى عرضه . وكلنا يعرف مأساة فيلم « ايفـان الرهيب » الذى حجز لمدة عشر سنوات .

● ● ●

رابعاً — الادوار والذين يشغلونها :

١ — من أجل اغراض تحليل البناء الاجتماعى للسينما ، يجب أن ننظر الى التصنيفـات القائمة على تقسيم العمل فى صناعـة الفيلم باعتبارها ادواراً اجتماعية . والدور هـو الجزء الذى يلعبه الشخص فى بناء له طابع المؤسسة ، ويمكن لهذه الأدوار ان تكون على قدر كبير أو قليل من التحديد ، بفضـل المؤسسات التى تقوم داخلها بهذه الأدوار .

ويحظى المنتجون والمخرجون بأدوار محددة بوضوح نوعاً فى انتاج الفيلم . وكان من الجدير ان يكون للمنفذين — باعتبارهم القادة — نفس التحديد الواضح لأدوارهم ، ولكن دورهم فى

الواقع غير محدد . ولذلك نجد منهم من يوسعه حتى يتداخل مع الوظائف الابدائية للمنتج والمخرج والكاتب .

وطالما أن دور المنفذ غير محدد بدقة فهناك مجال واسع لتدخل العوامل الشخصية فى تحديده . وكل من فى الاستديو الكبير فى هوليوود يعلم أن الفيلم لن يحكم عليه بنزاهة والاعتبار الأول والأخير اعتبار شخص يعتمد على مدى المحبة لشخص معين ، وكم كان هذا الشخص لطيفاً ومتملقاً . ويضاف الى هذا من المساوىء أن المنتج المنفذ الفيلم مثل ماير Mayer يتقاضى أعلى مرتب فى هوليوود .

وقد أدى هذا النظام الى احتكار الانتاج فى أيدى حفنة صغيرة جدا من المنفذين فى هوليوود يحكمون على أذواق الجماهير بذوقهم الخاص ، ويعتمدون فى نجاحهم على نظام النجوم ، مما يحرم الانتاج من تنوع الاتجاهات وثرائها .

٢ ـ النظرية الرئيسية التي تؤكد اهمية الاصول الطبقية فى تحديد وجهة نظر الأفراد مما يؤثر على ادوارهم الاجتماعية هي النظرية الماركسية . وتذهب هذه النظرية الى أن وجهة النظر الطبقية تتحدد وفقاً لما يعود عليها من فائدة . ومن ثم فان سلوك الناس فى المجتمع السينمائي ، والأفلام التى يصنعونها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنظرتهم ، التي ترتبط بدورها بأصلهم الطبقى وما يعود على طبقتهم من فائدة .

واذا حاولنا ان نبحث عن الاصول الطبقية لاصحاب الأدوار الرئيسية فى السينما نجد أن المنفذين والمنتجين من أمثال ماير ، زاكور ، فوكس ، وارنر ، جولدوين كانوا يعملون فى أعمال تجارية اخرى ناجحة قبل أن يأتوا الى صناعة السينما قاصدين الربح السريع . وكان أغلبهم من اليهود من الطبقة المتوسطة أو المتوسطة الدنيا .

ولعل ارتباطهم بالطبقة المتوسطة كان وراء ظهور سمتين بارزتين فى الانتاج الهوليودى رغم تعارضهما وهما : السوقية والميل الى الاستعراض . ولا اعنى بذلك أن السوقية ترتبط ارتباطاً مباشراً بالطبقة الاجتماعية ، وان كنت ارى أن الذوق المهذب والرهافة الذهبية من المحتمل وجودهما غالباً بين اولئك الذين سمحت لهم تربيتهم وبيئتهم بتدريبهما.

وهناك من المنتجين من اتوا عن طريق المسرح أو الصحافة ـ ويمتاز هؤلاء المنتجون بحساسية خاصة تجاه السينما التى حملوا اليها افكاراً عظيمة وحاولوا ان يفرضوا شخصيةمعينة فى انتاجهم السينمائي ليصبحوا منتجينمبدعين . ومن امثالهم جون هاوسمان، آرثر فريد ، ديفيد سيلزنيخ .

ويتسع المجال الطبقى بالنسبة للكتاب والمخرجين كما تتسع خلفياتهم الثقافية بحيث لو دخلنا فى الاصول الطبقية والتنوعات الثقافية العديدة لهم فلن ننتهي لانهم لم يدخلوا هذه الصناعة مباشرة ولكن عن طريق عمل أو حرفة اخرى وان كان معظم الكتاب ينحدرون من الراديو والتليفزيون والصحافة. ولذلك كانوا يقومون بأنفسهم على اعداد اعمالهم للسينما ويطالبون بسلطتهم الكاملة على السيناريو النهائى . ومن امثالهم اوسبورن وهارولد بنتر .

والمخرجون غالباً ما يأتون الآن كذلك عن طريق التليفزيون . وهناك مجموعة من المخرجين الفرنسيين بدأوا نقاداً للأفلام امثال جوادر وتريفو . وفى بولندا يوجد معهد للسينما يسمح لخريجيه بالانضمام الى حقل الاخراج السينمائي .

ولا يستطيع احد أن ينكر ان النجوم أينما كانوا يأتون فقراء ليصبحوا اغنياء . ولكن مازال المسرح وفن الموديل الى جانب التليفزيون هى المنابع الرئيسية لممثل السينما . وقد

تلعب الصدفة دورها كما فعلت مع« لانا تير ر » التى اكتشفت وهى تحتسي الخمر فى مخزن و « روك هدسون » كان سائقاً . والبعض طبعاً وصل عن طريق غرفة النوم . ولكنى اجزم انه حتى الذين وصلوا عن هذا الطريق لم يكن باستطاعتهم البقاء الا اذا كان لديهم شيء .

ومن الملاحظ انه لا يوجد ـ تقريباً ـ من كبار الممثلين والممثلات من يحمل درجة جامعية . والحاصلون عليها فى هوليوود لا يتعدون عدد أصابع اليد الواحدة . والافتقار الى الدرجة العلمية يعنى نقص التعليم . ونقص التعليم يعنى نقصاً فى الذوق . ولعل ذلك ايضاً سبب من أسباب سوقية أفلام هوليوود .

ولكن اختيار الممثل الآن أصبح صعباً وشاقاً جداً بعدالتوسع فى فتح معاهد السينما والتمثيل . وأصبح الممثلون الآن لا ينتمون الى طبقة معينة أو دين معين ، كما كان الأمر فى الماضي .

٣ ـ ماذا يعنى كل ما سبق عن تجنيد الاشخاص للعمل بالسينما ؟

ان ما يعنيه هو ان السينما صناعة غير طبقية . وما من شك فى ان اتساع هذه القاعدة العريضة من الأشخاص المجندين للعمل فى هذه الصناعة يؤثر فى انتاجها . وهو ما يوضح لنا بالتالي ان غريزة هوليوود الصائبة بالنسبة للسوق العالمية لم تأت اعتباطاً . ومن التعميمات الاخرى التي يمكن ان نطلقها على هوليود انها مدينة غير نمطية الى اقصى حد .

٤ ـ فى الحقيقة أن الفنيين مثل عمال الكهرباء والنجارين والنقاشين يحصلون على اجور مجزية فى السينما عن زملائهم ـ خارجها ـ من نفس المهنة . ولكنها ليست اجوراً عالية جداً . بينما تغدق الأموال على المنفذين والمنتجين والمخرجين والكتاب وكبار المصممين . ونجمة مثل « اليزابيث تايلور » وصل أجرها عن الفيلم الواحد مليون دولار .

هل لمثل هذه الاجور العالية ما يبررها ؟

وهل من حق بيكاسو أن يحصل على تلك الأثمان الباهظة ـ التي يفرضها السوق ـ عن لوحاته ؟

لو كانت الاجابة بنعم بالنسبة لبيكاسو . عندئذ يكون من حق اليزابيث تايلور أن تقول « وانا أيضاً » . واذا قلنا ان بيكاسو وحده هو الذى يستحقه لأنه فنان عظيم . فالسؤال الآن ومن الذى يحكم بذلك ؟ ثم ـ على وجه الخصوص ـ من الذى يحكم على الجمهور الذى يحكم بأن اليزابيث تايلور تستحق ما تطلبه من أجر ؟

واذا كانت الاجابة بالنفى بالنسبة لاعمال بيكاسو ، على اساس انه لا يوجد من الفن ما يستحق هذا الارتفاع فى الثمن ، فلا بد أن ينطبق ذلك أيضاً على هنرى فورد الثاني الذى اخترع الانتاج الضخم للسيارات ، طالما أنه لا يوجد من يعتبر أن خدمته للانسانية تفوق خدمة بيكاسو لها . وهل يعني ذلك أن أجر رئيس الولايات المتحدة اجر منخفض ؟

ان الاعتراض على ارتفاع ثمن أعمال بيكاسو يرجع الى مشاكل توزيع الثروة أكثر مما يرجع الى التقويم الاقتصادى للفن . وليس لدينا القياس الذى نستطيع من خلاله تحقيق التوزيع العادل للثروة . وقد حاول عدد كبير من فلاسفة المجتمع تقديم مقاييس من هذا النوع . ولكن الاقتصاديين أجمعوا على عدم جدوى أى نظرية من هذه النظريات أو كفايتها .

● ● ●

خامساً ـ حالات متنوعة للدراسة والمراجعة :

١ ـ من خلال كتاب ليليان روس عن فيلم هوستن « وسام الشجاعة الأحمر » وكتاب لندســـــاى اندرســون عـن فيلم ديكنسون « الجماعة السرية » نستطيع أن نخلص الـى الحقيقة التالية : ان الضغوط الساحقة لآلة انتاج « مترو جلدوين ماير » ، لم تستطع ان تمحو آثار لمسة هوستن على فيلمه ، رغم انها اضطرته الى ترك الفيلم قبل استكمال المونتاج النهائي . وفى مقابل ذلك نجد أن خضوع كل شيء لرغبات ديكنسون لم ينقذ الفيلم مــن الفشل بسبب عدم وضوح مفهوم المخرج عن الفيلم .. **فالفيلم أولاً وأخيراً هو المخرج .**

٢ ـ يقـدم لنـا كل من المخـرجين الثلاثة كوكتو ، ويلز ، كيروسادا ، نموذجاً للمخرج الصاعد الذي يستطيع مواجهة الصعاب وتحقيق ذاته داخل نظام الانتاج الراسمالي . فقـد استطاع كوكتو رغم النقص فى الأفلام الخـام والاضاءة وخدمات الاستديو ان يخـــرج فيلماً من أرق واجمل افلامــه وهو فيلــم « الحســـناء والوحش » (١٩٤٦) وقـد حقق فيه كل ما يريده . وكان الفيلم يحمل شخصيته بصورة مطلقة .

ولم يتوقف ويلز عن الاخراج بعد سقوط فيلمه « المواطن كين » بل كافح وعمل بالتمثيل ، ومن أجر التمثيل اخرج ثانية . وله عدة أفلام عبر فيها عن نفسه ومن اعظمها « عطيل » الذى يعتبر « عطيل ويلز » .

وقد كافح كيروسادا طويلاً قبل أن يحظى بالتقدير عن فيلمه « راشمون » عام ١٩٥٠ ثم « الساموراى السبعة » من بعده . ومع ذلك فقد ظل المنتجون يضايقونه باختصار افلامه . وفى النهاية استطاع أن يبنى استديو وينتج الأفلام لحسابه الخاص .

٣ ـ تمثل أفلام جيمس بوند اتجاهاً جديداً فى الصناعة . فهي على الرغم من أن كتابهـــا ومخرجيها ومصوريها يتغيرون من فيلم لآخر . ورغم أن « كونرى » وحده هو النجم المطلق : فهي أفلام متجانسة وناجحة . انها أفلام بدون لمسة شخصية ولكنها ذات مفاهيم واضحة .

• ومجمل القول ان نظام الانتاج نظام سيء ، ولكن من السهل التغلب عليه . وقد عمل كل من جون فورد والفريد هتشكوك على راحتهما داخله . والآخرون من أمثال جان كوكتو ، اكيرا اكيروساوا ، انجمار بيرجمان ، فيدريكو فيلليني ... وجدوا الثغرة التي يستطيعون أن يعملوا من خلالها دون ازعاجهم . **أما اورسن** ويلز فكان عليه أن **يترك النظام كلية ويعمل** خارجه .

والمشاكل الأساسية فى رايى ناتجة عن وجود دورين فى عالم الفيلم غير محددين بدقة ، وهما دورا المنفذ والممثل . فالمنتجون والمخرجون والكتاب ومديرو التصوير يعرفون من هــم وماذا يريدون . وعدم تحديد دورى المنفــذ والممثل يؤدى الى خلق كثير من الصراعات .

والممثلون يتقاضون اجوراً عالية ويحتلون مكانة اقل على عكس المخرجين الذين يتقاضون اجوراً اقل ويمثلون مكانة أعلى . أما المنفذون فيتقاضون اجوراً عالية ويحتلون مكانة عالية أيضاً . وأخيراً نجد ان الفنيين والحرفيين يتدرجون فى أجورهم التى تعكس ارتباطهــم بالنجاح . وهكذا نجد ان نظام المكانة لا يتوافق مع توزيع الدخل ، وتوزيع الدخل لا يرتبط ارتباطاً متماثلاً بالنجاح . ويؤدى هذا بالطبع الى صراعات . وهــذه الصراعات نجدها فى **هوليوود كما نجدها فى أى بلد آخر حيث تنتج الأفلام** على النظام الراسمالي . وفى بلاد مثل مصر والهند وهونج كونج تتدخل تعقيــدات اخرى بانخفاض المكانة المتعلقة بمهنة التمثيل .

• • •

علم اجتماع الجمهور

سادساً ـ دور الجمهور بالنسبة للوسط :

١ ـ من الآراء الشائعة أن هناك جمهوراً سلبياً وآخر ايجابياً . وأن جمهور السينما جمهور سلبى بينما جمهور الغناء أو الموسيقى او القراءة جمهور ايجابى . ويزعم اصحاب هذا الرأى أن ممارسة الفن الجماهيري اسهل من قراءة كتاب . لأن القراءة تحتاج الى مشاركة خيالية من القارىء ، كما يعيد القارىء بناء وتركيب الشخصيات فى عقله . وهو لذلك يشعر بلذة فى قراءة الكتاب لا يجدها برؤيته للفيلم لأن السينما تفرض عليه الصورة .

ورداً على ذلك نقول ان معظم الناس لا يقراون الكتب أو الروايات ، ولكن يرون الأفلام المأخوذة عنها ، وقد يعنى هذا ان نكون مرضى او كسالى . وان كنا كذلك فهذه هى طبيعة البشر . وما العيب فى أن نكون كسالى ؟ ؟

ومن ناحية اخرى فان الملاحظة ، مجرد الملاحظة ، كما فى الفيلم السينمائى لا يمكن اعتبارها عملاً سلبياً ، فهي نوع من أوجه النشاط والهواية . وبعض الناس يجدون لذة فى مجرد الملاحظة ولا يعنى هذا انهم سلبيون . هذا ومن الممكن أن تكون رؤية فيلم لمدة ساعتين أكثر ثراء من أى شيء آخر يستغرق نفس المدة . واذا كان هناك من الروايات لكتاب من أمثال « جين اوستن » و « شارلز ديكنز » فهناك من الافلام لمخرجين من امثال « **انطونيونى** » و « كيروسادا » . وما راى الذين يزعمون سلبية المشاهد ، فى الافلام الكوميدية التي تفرض على مشاهدها ان ياخذ دوراً ايجابياً فى تذوقها ؟

والحقيقة ان للسينما بديعها وبيانها ومفرداتها الخصبة والمعقدة التي تستطيع بها ان تعبر وتشرح أشياء تعجز لغة النثر عن الاتيان بها . وتكون أحياناً أكثر امتاعاً من الأدب . ولا يمكن انكار أن الأدب والشعر قد أفادا من التكنيك السينمائى نفسه .

وهناك من المتزمتين الذين يفرضون استاذيتهم على الناس ممن ينهمون الفن الجماهيرى بالتحريض على العنف والجنس وتستطيح الموضوعات الجادة وحمل الناس الى عالم من الأحلام بدلاً من مواجهة واقع الحياة . وهم ينادون برقابة تحمى الناس من استهواء الأفلام لهم .

والرد عليهم ان الناس ليسوا بسطاء الى هذا الحد . واغلبهم على وعى كامل بواقع الحياة ولا ينخدعون فيما يرون ، وفرض الوصاية عليهم عن طريق الرقابة يتعارض مع مبادىء الحرية والديمقراطية .

٢ ـ عندما يؤلف الكاتب رواية ، او يصنع السينمائي فيلماً ، فاننا نفترض عادة أنه يريد أن يقول أو يفعل شيئاً عن طريق الوسط الذى يختاره . وأنه يريد أن يقول أو يفعل هذا الشيء من أجل جمهور معين يتصوره على قدر قليل أو كثير من الوضوح . وعلى ذلك فانه يفصّل عمله الى حد ما وفقاً لجمهوره المفترض .

والخطأ الفادح الذى وقع فيه « نظام المصنع » انه كان لا يبغى من وراء انتاج الفيلم سوى ان يصل الى اكبر عدد من المتفرجين للحصول على اكبر قسط من الأرباح . وقد دفع هذا النظام بهوليوود الى عمل كل فيلم كما لو كان لكل جمهور العالم غير المتمايز . ومما دعم هذا النظام تعود الناس فى البداية على الذهاب الاسبوعي الى دور السينما لمجرد التسلية فى اجازة نهاية الاسبوع . وكان على السينما أن تغير برنامجها كل سبت . ولكن الأمر يختلف الآن حيث أصبح المتفرج يريد أن يذهب ليرى فيلماً معيناً . واصبحت الأفلام ذاتها هى المهمة ، ونقد شعار « دعنا

تذهب الى السينما » جاذبيته وارتفع بـدلاً منه شعار « سينما الفنان » .

والآن نرى النظام الجديد للانتاج المستقل يبذل عناية أكثر في صناعة الفيلم الذى أصبح يعنى جمهوراً معيناً . وأصبح فنان الفيلم لا يخرج فيلمه لمجرد التسلية وانما يخرج لذلك الجمهور الذى يريد أن يصغى وأن يرى شيئاً . وفي أوربا نجد « برجمان » يخرج افلاماً جيدة قليلة التكاليف لمتفرجين يستطيعون أن يفهموه ، ويستطيع أن يحقق من ورائها عائداً . وكذلك يفعل « جان لوك جودار » في فرنسا .

وهكذا أصبح متفرج اليوم ـ على خلاف ما مضى ـ يلعب دوراً ايجابيا بالنسبة لصانعي الأفلام .

● ● ●

سابعاً ـ الذهاب الى السينما كنظام اجتماعي :

١ ـ حينما نسأل لماذا يذهب الناس الى السينما . لا يهمنا في الاجابة الناحية السيكولوجية منها وانما يهمنا معرفة الجاذبية الاجتماعية للسينما . ولماذا يفضل الناس الذهاب اليها دون غيرها ؟

والسينما فن جماهيري ليس فقط لأنها تجذب اليها الجماهير ولكن لأنها أيضا تقضى على الفردية في ظلام العرض المستمر . واذا كانت درجة المشاركة الجماعية للجمهور خلال العرض السينمائي معدومة فهناك من العناصر الاجتماعية الاخرى ما نجده في الذهاب الى السينما . كالذهاب اليها في مجموعات من العائلات أو المدارس أو الأصدقاء أو الأحبة . والسينما كنشاط اجتماعى توفر نوعاً مختلفاً تماماً من الاثارة والمتعة لا يتوفر في القراءة أو المذياع أو غيرهما . كما أنها توفر فرصة لتلاقي الناس قبل العرض وأثناء الاستراحة وفيما بعد (وخاصة في المدن الصغيرة) حيث تمدهم بمادة للحديث بينهم في المنازل والمكاتب والمدارس حول تفسير الفيلم وما يثيره من قضايا ، أو حول نجومه . ومثل هذا النشاط الاجتماعي في المقام الأول لا يكون في متناول الانسان الا اذا ذهب الى السينما .

٢ ـ لم تكن السينما اول فن جماهيري فالمسرح الاغريقي او الاليزابيثي كان مسرحاً جماهيرياً . ولكن الجديد في السينما أنها اول وسط اتصال جماهيرى أثمر صناعة تسلية خاصة به وحده . والسينما من هذه الناحية تسبق الوسطين الجماهيريين الآخرين ، و عنى بهما الراديو والتليفزيون اللذين ظهرا فيما بعد واخذا اتجاهاً مختلفاً عن السينما ، اذا نظرنا من وجهة النظر الاجتماعية . اذ تجبر السينما الناس على الخروج اليها وترك منازلهم ، مثلها مثل المسرح والحفلات الموسيقية ، بينما نجد الراديو او التليفزيون مثل الكتاب يقتضي البقاء في المنازل . وبينما تستغرق السينما انتباه الجمهور يمكن لمستمع الراديو او مشاهد التليفزيون متابعة البرنامج أثناء حديثه مع احد افراد اسرته أو قيامه ببعض الاعمال المنزلية .

وقد استطاعت السينما كوسيلة تسلية جماهيرية ان تغزو قاعات الموسيقى التي كانت تتمتع بشعبية واسعة حتى الحرب العالمية الاولى في انجلترا ، كما قضت كذلك على الفودفيل في امريكا . ويمكننا ان نفسر ذلك من وجهة النظر الاجتماعية بأن السينما كانت البديل الأفضل لفنون المسرح ولذلك حلت محلها .

ولم يستطع التليفزيون أن يفعل بالسينما ما فعلته السينما بالفودفيل وقاعات الموسيقى لعدة أسباب منها : ان السينما لم تمنحه حق عرض أفلامها الا القديم منها . وان التليفزيون لم يستطع أن ينفرد بتكنيك خاص ولا زال

يقوم على التكنيك السينمائي . هذا وتتفوق السينما على التليفزيون فى حجم الشاشة وفى جودة الصورة . والنجوم فى السينما اكثر شهرة حتى ان الخطوة التالية التى يطمح اليهما نجم التليفزيون المشهور هى أن يعمل فى السينما . والتليفزيون فن يخدم المتفرج الجالس فى البيت ويعالج اموراً منزلية بينما تعالج السينما اموراً اكثر عمومية لجمهور يبحث عن وسيلة تسلية غير منزلية .

● ● ●

ثامناً – جمهور الشاشة :

١ – ان جمهور السينما الحقيقي الآن هو انصاف المثقفين من الشباب تحت ٢٥ سنة . اما العائلات والراشدون فلا يذهبون الى السينما اكثر من مرة فى الاسبوع ليروا فيلماً خاصاً يحبون أن يروه . وتراعى السينما جمهورها العريض من الشباب انصاف المثقفين بانتاج افلام الرعب والجاسوسية . اما انتصار الفيلم الأجنبى فى البلاد الناطقة بالانجليزية فلا يتاتى عن ذلك الطريق وانما يلجا الى مخاطبة جمهور المثقفين والواعين لبضمن النجاح . وقد نجح أنطونيونى بالفعل فى ذلك حين أخرج « انفجار » معبرا فيه عن التفسخ الموجود فى المجتمع البريطانى . وسرعان ما تبعته أفلام اخرى مشابهة .

لقد اصبح الذهاب الى السينما قائماً على الاختيار ، وبالتالي اصبحت كذلك صناعة الافلام . والنتيجة ان الفيلم اصبح قادرا – بجمهوره الخاص – على تحقيق نفس الربح أو يزيد على ما كان يحققه الفيلم من قبل من خلال جمهوره الروتينى .

٢ – من الحقائق التى تهمنا واثبتتها الاحصائيات ان أقل من ٢٠٪ من المتفرجين يذهبون فرادى وهذا يثبت أن السينما ليست فناً سلبياً كما يؤكد دورها الاجتماعى . وأن ٧١٪ صرحوا بأنهم لا يدخلون الفيلم الا اذا كان لديهم فكرة واضحة جداً عنه ، وواضحة نوعاً عن نوعه . وأن ٧٥٪ قالوا انهم يذهبون الى الفيلم من أجل النجوم او القصة ونوعها او كلمة تقدير عن الفيلم قالها احد الأصدقاء ، وأن ٦٠٪ من المتفرجين بين سن ١٢ و ٢٩ وأن ٤٨٪ منهم بين سن ١٢ و ٢٤ . ومن الواضح اهتمام المجتمع الأمريكي بفن الفيلم اهتماماً جدياً بالتوسع فى فتح المعاهد المتخصصة ونشر الكتب . ويشارك المجتمع الأمريكى فى هذه الظاهرة مجتمعات اخرى .

● ● ●

علم اجتماع الخبرة

تاسعاً – دور الخبرة فى الوسط عموماً :

١ – لقد لمسنا فيما سبق أثر الجمهور فى **الانتاج السينمائي ، وعلينا الآن ان ننظر فى** أثر الفيلم على الجمهور . واول ما يجب الاشارة اليه أنه رغم كل ما قيل عن تاثير السينما السيء فى الفرد بما تحمله من عنف وجنس وخلافه فان هناك من الدراسات الموضوعية ما نفى عن السينما مثل هذه التاثيرات على الفرد . وعلى اى حال فليس **من الفطنة فى شيء أن يلام « دوستويفسكي »** مثلاً لأن احد الأشخاص اعترف بانه ارتكب جريمته بعد ان قرأ رواية الاخوة كرامزوف أو الجريمة والعقاب . واذا وُجد بالفعل من يتأثر على هذا النحو فهو شخص غير سوى . ومن الممكن ان يتأثر بأى شيء خارجي يراه ان لم يتأثر بالفيلم . فالمشكلة خاصة بمثل هؤلاء الناس غير الأسوياء أصلاً ، ولا **علاقة لها بالفيلم أو بغيره .**

ولكن دعنا من مناقشة هذا التأثير لسينما الذى يتعامل على المستوى الميكانيكي مما لا يصلح فى تفسير سلوك الانسان اصلاً . وعلينا أن نبحث عن اشكال اخرى من التأثير للسينما على الفرد . وسنجد عندئذ أن الخبرة الفيلمية تمدنا بالكثير من المعلومات العامة ، كما تمدنا

بالكثير من الاتجاهات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية ، وتمدنا بالتسلية ، وبالتطهير ، فنحن نخاف ونعطف على البطل أو البطلة ، والسينما شأنها في ذلك شان اى فن درامى . وهذه التأثيرات الكثيرة ، اكثر أهمية ــ في رأيي ــ من التقليد البسيط ، حيث يكون لها تأثير كبير طالما أنها نستطيع أن نخبرنا الصدق أو الكذب . وعن نفسي فقد علمت كثيراً من مشاكل بلدى لأول مرة عن طريق السينما . وكل منا يعلم كمية هائلة من الوقائع عن البلاد الاخرى عن طريق مشاهدته للأفلام الاجنبية .

٢ ــ ما هى طبيعة الخبرة السينمائية ؟

تمثل الأفلام في حد ذاتها نوعا خاصاً من الخبرة . ذلك أن ما تتركه للخيال اقل مما يسمح به الكتاب ، سواء على المستوى البصرى أو على المستوى السمعى . ولكنها تترك الكثير للخيال فيما يتعلق بمشاعر وشخصية الانسان الذى تصوره . ولا بد من تنمية أنواع خاصة من الخيال المتعلق بالقدرة على « التكملة » مما تستلزمه الأفلام . وكما أنه على قارىء الرواية أن يدرب نفسه على تخيل المنظر الموصوف كصورة ، فعلى مشاهد الفيلم ان يبنى اللقطات المنفصلة في كل موجه لعالم من ثلاثة أبعاد .

وأول ما يواجه المشاهد غير المدرب من صعوبات هى صعوبة فهمه للبعد الثالث ، ثم يصطدم باستخدام اللقطة القريبة Close up واللقطة المتوسطة medium shot حيث يتصور ان هناك أجزاء مقطوعة من اجسام الشخصيات . ثم يواجه بعد ذلك صعوبة ادراكه لتغيير وجهة النظر من لقطة الى اخرى . وفى النهاية لا يستطيع ان يفهم معنى القفزات المتوالية ، أو مرور الوقت .

اما نحن ممن درسوا الفيلم فقد حصلنا على تدريبات عالية بالنسبة لكل هذه الامور وغيرها مثل عمليات الارتداد الزمنى الى الخلف Flash Back أو تصور المستقبل أو الحلم او فقدان الذاكرة أو الربط بين أحداث في أزمنة أو أماكن مختلفة وهكذا . . ويعمل المخرج الحديث على مراعاة خبرة جمهوره الآن بهذه الامور حتى لا يدعه يقع فريسة للملل .

٣ ــ ان التكنولوجيا ــ كما يرى مارشال مكلوهن M. Mcluhan ــ لا تغير فحسب البيئة المحيطة بنا ولكنها تفيد أيضاً خبرتنا بها . فالطباعة لم توسع من معرفتنا فقط بل أثرت في الطريقة التى يتم لنا بها اختبار العالم . وغيرتها تغييراً جذرياً . واصبح من الممكن أن يشترك عدد كبير من العالم في نفس الخبرة . وبهذه المشاركة أصبح العالم أكثر ثراء .

ويقول مكلوهن ان التكنولوجيا عملت على تنمية جهازنا العصبي وامتداده . فعن طريق الكتابة نستطيع أن نوسع من ذاكرتنا ، وعن طريق الجرامفون نستطيع الاحتفاظ بالصوت مسجلاً . وقياساً على ذلك فقد أتاح لنا الفيلم رؤية أشياء ما كان لنا أن نراها بدونه . كما ترك لنا حرية اختيار وتنظيم هذه الأشياء وفقاً لما يناسبنا .

ويذهب مكلوهن الى أن « الوسط رسالة » . ورسالة الوسط الفيلمى لمجتمعنا هى خلق مجموعة مختلفة تماماً من العلاقات بين الناس على المستوى الفردى والمستوى الجماعى معاً . وهى تختلف عن رسالة التليفزيون الذى يعمل على تقوية الحياة الاسرية على حساب علاقات الجوار . والتليفزيون وسط « بارد » اكثر منه « ساخن » طالما أنه لا يفرض نفسه على المشاهد ومن الممكن ممارسة النشاط العادى خلال عروضه .

والخبرة السينمائية « الساخنة » هي محور هذا الكتاب ، وهى قلب علم اجتماع السينما . وخبرة

الذهاب الى السينما هي قلب الوسط عموماً . فالمنتجون ينتجون ، والجمهور يتجمـــع ، والنقاد ينقدون . وكل ذلك بسبب اللقاء بين الناس والشاشة . ويتم وصول رسالة الفيلم عادة فى حدود ساعتين حيث يهبط الظلام ، وتضاء الشاشة ويدار الفيلم فيكشف لنا عن عالم جديد .

● ● ●

عاشراً ـ عالم الشاشة :

١ ـ اهتم « كراكاور » فى كتابه « مـــن كاليجارى الى هتلر » بالنظر الى الأفـــلام باعتبارها التعبير اللاشعورى عـــن العوامـــل السيكلوچية الخفيةالتيتكشف عن نمو النزوع الى الفاشية . وخير ما يمثل ذلك فى نظره بعض الأفلام الألمانية التي تعكس النظـــرة الفاشية وعبادة الجسم سواء فى استعمالـــه للكاميرا أو المونتاج أو الموسيقى .

وقد عمل كراكاور فى هذا الكتاب على تنمية نظرة محافظة عن جوهر السينما الجيدة . ومجمل نظريته أن من الممكن للفيلم تسجيل الواقع المادى والحياة كما هى ، على قدر من الدقة لا يتوفر لأى فن آخر . ومن ثم فهـــو امتداد للتصوير الفوتوغرافى الثابتالذى يتمثل جوهره فى التقاط اللحظـــة الصحيحـــة . وانتشرت هذه النظرية دون مناقشة ودون اعتبار للأمثلة المناقضة التى تتمثل فى أفلام الرسوم المتحركة والأفلام الموسيقية . كما لم يوضع فى الاعتبار أن اعظم الأفلام هى ما تصل فى تأثيرها الى مستوى الشعر . وجوهـــر الشعر ليس الواقعية .

ووصلت هذه النظرية الى قمة حماقتهـــا فيما تمثله أفلام الأربعينات عندما اصبحت الأفلام التسجيلية ، وأفلام الواقعية الايطالية الجديدة من بعدها ، « موضة » عقليـــة . واصبحت النظـــرية تعنى أن الواقعيـــة = الصدق = الجودة = الجمال = الـــرأى الصائب اخلاقياً وسياسياً .

والخطورة أن هذه النظرية اصبحت فيما بعد مثلاً يحتذى فى كل الكتابـــات حتى أن ريتشارد جريفيث فى مقدمته لكتاب پول روثا « الفيلم حتى الآن » ، لم يسمحلنفسه بامتداح اعمال اورسن ويلز لأنه ظن أنها تفتقد الواقعية الجادة والآراء الأخلاقية السليمة التى كان يبتغيها وفقاً لنظرية كراكاور كأساس لتقويم الأفلام .

والواقع ان البداية بتقويم الفيلم من خلال وجهة نظر مسبقة ، تفقدنا القدرة على الحكم الصائب على الفيلم . فالمهم هو اسلوب الفنان ورؤيته . وعمل الفنان هو نقطة البدايـــة الصحيحة . ولم يكن « لينى رايفنستال » أو « الفريد هتشكوك » من الواقعيين . ومـــع ذلك كان كل منهما راسخ القدم فى تمكنه من خلق عالم كامل من وحى خياله ، واستطاع أن يستحوذ علينا بقدرته الابداعية الفائقـــة ووضوح رؤيته ، وكذلك الأمر بالنسبة لفنانى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية فانني اعجب اشد الاعجاب بروبرت بريسون ، وبرجمان ، وانطونيونى ، واكيرا كيروســاوا . وكذلـــك بمخرجي الموجة الجديدة الذين يُعتبرون فنانى سينما بحق أمثال تريفو وجودار . وفى ايطاليا كذلك من الجيل الناشىء داميانو داميانى ، وبيرنالدو بيرتولوتشى . وفى أمريكا روبـــرت الدريخ ، وجون فرانكنهيمر .

ان أعمال هؤلاء المخرجين الأفذاذ لـــم تستمد قوتها عن طريق اى علاقة خاصـــة تربطهم بالواقع ، ولكن عن طريق قدرتهـــم الخيالية الشخصية التي تأتى بهذا الابداع . ولنقلها صراحة ان الدراما والجريدة فنـــان مختلفان . حتى ولو صنعت الدراما لتأخذ شكل الجريدة . ونحن عندما نقطع التذكرة لندخل السينما ونمضي فيها ساعتين نتوقع ان نشاهد فى هاتين الساعتين تجربة غنيـــة

ومختلفة كلية عن نفس التجربة التى كنا سنشاهدها لو كنا هناك . وثراء التجربة فى السينما يعتمد على التقاليد الدرامية .

ومما يجدر الاشارة اليه أن رجالات الفيلم الأمريكى يعرفون أيضاً مجتمعهم حق المعرفة . وهم جادون فى التعبير عنه ، وغير مدعين فى نفس الوقت تيار الواقعية المجردة . لقد نقدت السينما الأمريكية المجتمع الأمريكى وأدانته وسخرت منه بلا رحمة . ومن الحقائق العامة عن أمريكا أن خير من انتقدها كان من الأمريكيين .

ومما يتجمع الآن فى البلاد الاشتراكية وعلى الأخص فى المجر وتشيكوسلوفاكيا وبولندا ، ظهور أفلام تقول شيئاً عن مجتمعاتها يتمتع بروح النقد .

٢ ــ وفى اليابان يجد المرء أن السينما هناك تشبه الى حد كبير السينما الامريكية ، فى تمتعها بالروح النقدية . وقد عمل على ارتفاع مكانة السينما اليابانية من المخرجين الكبار امثال اوزو ــ كيروساوا ــ ميزوجوتشي .

ومنذ انتهاء الحرب العالمية الثانية ظهرت افلام النقد الاجتماعى وعلى الأخص عند كيروساوا فى « الشرير ينام جيدا » كما نقد البيروقراطية فى فيلم Ikutu . وكشف عن الأحوال التي تتولد عنها الجريمة فى فيلم « الكلب الضال » وفيلم « العالى والواطى » . كما كشف عن مساوىء العصر النووى فى « سجل كائن حى » . وأخرج كيروساوا عدة أفلام تاريخية عن المجتمع اليابانى وتقاليده فى العصور الوسطى . ويعتبر ذهن كيروساوا من أغنى وأذكى العقول المبدعة حالياً فى السينما . ولعله ــ من الناحية الحرفية ــ أعظم من ظهر فى عالم السينما حتى الآن .

أما فى هونج كونج فالأمر يختلف . ولا أمل فى وجود فيلم صادق أو فيلم نقدى بها طالما أن المجتمع مقيد ، الى جانب النظرة المحافظة، علاوة على النظم السياسية الفاسدة ، والقبضة الكلية الساحقة . والانتاج فى أيدى حفنة من الاستديوهات لا تترك للفرد الموهوب فرصة عادلة للتعبير عن نفسه .

٣ ــ من النظريات الشائعة عن تفسير سبب ذهاب الناس الى السينما هى ما تقول بان الجمهور يحقق ذاته Identity من خلال من يراه او من خلال الموقف الذى يراه ويشعر المتفرج بالرضا نتيجة التوحد بشخصية فى موقف معين . وتذهب نظرية اخرى الى ان المتفرجين يذهبون الى السينما للهروب escape من واقعهم الكئيب أو الأليم . وقد تكون نظرية الهروب هذه صحيحة بالنسبة للمجتمعات العمالية فى البلاد الصناعية وخاصة فى الثلاثينات وقت ظهور الانهيار الاقتصادى العالمى . ولكن هل الحال كذلك بالنسبة للطبقة المتوسطة التى تمثل اكبر مجموعة من جمهور السينما ؟

الواقع أن المسالة ليست هروباً بالمعنى الكبير للكلمة ولكن من الممكن اعتبارها عملية الهاء distraction . فالناس يذهبون الى السينما لا ليهربوا من مشاكلهم ولكن لينفصلوا عنها أو لينشغلوا عنها بشىء آخر طلباً لفترة من الاستجمام . خاصة اذا لم يكن لديهم ما يشغلون به أوقاتهم .

واذا نظرنا الى افلام الشباك من امثال : **ذهب مع الريح ، مدافع نافارون ، صوت الموسيقى** .. نجد انها صنعت على مستوى رفيع من الصقل الحرفى المبهج . وهي بكل تأكيد من أفلام « الالهاء » كما انها تسمح لنا بالتوحد مع شخصياتها اذا أردنا . ولكن ما هو أهم من ذلك انها تخلق عالماً درامياً متماسكا يخلب اللب . وهو عالم يسعدنا بذاته وبما فيه من ابداع مدهش .

٤ ــ ان النهرية التى تذهب الى أن الأفلام

تخلق عالماً خاصاً هى نظرية اجتماعية وليست نفسية طالما أن هذا العالم لا وجـــود له الا عندما يعرض الفيلم على مجموعة من البشر . ويؤدى بنا هذا التفكير الى اعادة النظـــر فى الفكرة القائلة بان جمهور الفيلم مجموعة عديمة القوام unstructured groupe . ذلك ان أى مجموعة من الناس لا يمكن أن توصف بانهــا من جمهور عالم الفيلم دون أن تحصل علـــى قدر معين من التعليم ، وتصل الى مستوى معين من الادراك .

ان المتفرج البدائي لا يستطيع ــ كما ذكرنا ــ ان يقرأ صور الفيلم . أما المتفرج المدرب فانه يستطيع فوق قراءتها أن يقرأ المفاتيح الموجودة للعالم الذى ينشده مخرج الفيلم والتى لا تظهر عبر الصورة أى انـــه يستطيع أن يقـــرأ ما بين الصور على غرار قراءة ما بين السطور .

وقد أصبح لهذا العالم الفيلمى على الشاشة من التقاليد الخاصة ما يستمده من حضارة المجتمع الـــذى ينبـــع منـــه . فاذا رأينـــا « الساموراى » نتوقع أن يكون الفيلم عـــن اليابان والا فعليه أن يفسر لنا وجودهم فى غير مجتمعهم الطبيعي . واذا رأينا قطاع طرق فى غير امـــريكا يختلط علينـــا الأمـــر حيث « تأمركت » ــ الى حد ما ــ التقاليد العالمية لقطع الطريق . ويتكرر نفس الشيء عندما نرى أنواعاً معينة من الأفلام لها تقاليدهـــا الخاصة المستمدة من حضارة معينة .

ولعل هذا العالم الذى يدخله مشاهـــد الفيلم هو ــ فوق كل اعتبار ــ عالم مسكون بالنجوم . **والنجوم ليسوا كما يفهم البعض ممثلين . بل على العكس فهم فى الغـــالب لا يكونون كذلك . ومن النجوم من لا يستطيع التمثيل اصلاً ، مثل « ايـــرول فلايـــن » و « فيكتور ماتيور »، وهناك ممثلون حقيقيون لم يستطيعوا أبدا أن يصبحوا نجوماً مثل « بيتر اوستينوف » و « اليك جينيس » .**

ومن ناحية اخرى فالنجوم ليسوا مجـــرد شخصيات عـــادية أصبحت نجوماً بالحظ . ولكن لا بد أن يكون لديهم شيء ما أو أن فيهم شيئاً ما : المظهر ، ملاءمة الوجه للتصويـــر السينمائي ، الحضور أمام الكاميرا ... شيء ما يجذب انتباه المتفرج لأول وهلة . وهـــذا الشيء لا يمكن اصطناعه « فبركته » كمـــا يحاول البعض . ولذلك كان النجوم انصاف آلهة . يتقاضون أعلى المرتبات ويعيشون حياه رغدة خيالية .

وللنجوم فائدتهم الحقيقية فى الفيلم حيث يساعدون فى الحصول على تأثيرات دراميـــة متنوعة لا يحصل عليها بدونهم . ونضرب مثلا **لذلك « جارى كوبر » الذى رآه المتفرج فى** أفلام كثيرة سابقة وعرف عن دوره وشخصيته الكثير ، وهنا **يستطيع المخرج الاقتصـــاد فى** تعبيره عن الشخصية . كما يستطيع أن يدور حول الأشياء السابقة ويستخرج منها توقعات جديدة تدهش المتفرج . وابتعاد النجم أحياناً عن النموذج الذى يقدمه لا يعنى تحطيـــم التوقعات التى ارتبطت به . ذلـــك أن دوره المناقض لدوره النمطى يُعتبر فى حد ذاتـــه وسيلة لاستغلال توقعات الجمهور عنه . وقد كان من شأن هذا الابتعاد تدعيم أفلام كثيرة .

وقد سمح ثبات التوقعات نوعاً حول النجوم باكتشاف افكار قصصية جديدة لم يكن لصناع الفيلم ان يستخدمـــوها دون وضع هـــذه التوقعات فى الاعتبار . وكان « **هتشكوك** »ممن أفادوا منها على هذا النحو فى فيلم « **سيكو** » عندما قتل نجمة الأدوار الجنسية« اجيت لاى » فى ثلث الفيلم الأول . وبالمثل جعلنا« انطونيونى » فى فيلم « **المغامرة** » نعتقد أن نجمته هي الفتاة الشابة الجذابة « لى ماسارى » وهي تختفي بعد نصف ساعة من الفيلم ولا تظهر بعد ذلك أبداً ، ولكن الجمهور يظل مشـــدوداً لأنهـــم يتوقعون الكشف عن سر هذه الفتاة الفاتنة . الأمر الذى لا يحدث على الاطلاق .

● ● ●

حادى عشر ـ أفلام رعاة البقر وقطاع الطرق :

١ ـ ظهرت روايات رعاة البقر وقصص العصابات قبل ظهور اختراع السينما ، وان لم تكن على هذا القدر من الضخامة الكمية . وهذان النوعان لا يمثلان في شيء الشعر الملحمي على غرار اسلوب هومير ، فكل منهما له أبطاله ومقدماته ومشاكله ، ولكنهما يحملان بعض الشبه بالواقع المأخوذين عنه بعد التحريف والمبالغة على غرار الأساطير ويرجع شغف الناس بهذين النوعين من الأفلام الى ما يتمتعان به من هذه المسحة الاسطورية . كما ترجع شعبية أفلامهما الى ما تتميز به من الناحية الشكلية والبساطة فى الديكور والحركة .

ولم تبل أفلام رعاة البقر والعصابات رغم كثرة استخدامها لأنها كانت تعمل على تجديد وتنمية امكانيات الدراما الفيلمية بصفة مستمرة ، وتوسع من نطاق وتزيد من عمق ما يكتشفه فيها الكتاب من امكانيات .

٢ ـ ويعتبر أول فيلم من أفلام رعاة البقر أو أفلام الغرب Western هو فيلم **« سرقة القطار الكبرى »** اخراج « ادوين بورتر » . وهو من أفلام الغرب لأن أحداثه تدور فى غرب الولايات المتحدة الأمريكية . ولكن أفلام الغرب اصبحت أكثر من مجرد أفلام تقع فى غرب الولايات المتحدة ، فهي تتسم بنوع خاص من المشاكل ونوع خاص من الرجال الذين يواجهون هذه المشاكل ، وهو ما يتضح لنا من استعراض أفلامها ، التي يمكن أن نحصرها فى الأنواع الخمسة التالية :

١ ـ **قصص الرواد :** عن الصيادين الذين اكتشفوا الغرب . وتتركز الفكرة الأساسية فيها حول كفاح الانسان ضد الطبيعة بما فيها من الهنود الحمر .

٢ ـ **فتح الحدود :** عن الخطوط الحديدية ، والرعاع الذين يدعون امتلاك الأرض . ويبدأ من هنا ظهور القناصة المحترفين .

٣ ـ **تشريع القانون :** وتتركز القصص هنا حول الفروق بين الولايات المتحدة والمقاطعات ، ومشاكل العمدة (الشريف) وقلق المدن الجديدة من ناحية التخلص من العناصر الفاسدة .

٤ ـ **وضع القانون موضع التنفيذ :** وهنا قلّ اهتمام السينما بالوقائع الاقتصادية والطبيعية للغرب وبدأ الاهتمام بالمشاكل الأخلاقية والقانونية . فرغم مهادنة الهنود الحمر ورغم وضع القانون ، ازدهرت الجريمة فى تلك الأيام الموحشة . واصبحت الفكرة الأساسية تدور حول القناصة الأشرار ، والصراع بينهما . واصبحت المشكلة الأخلاقية هي المشكلة الغالبة .

٥ ـ **أفلام الغرب النفسية :** لم تغلب هذه هذه الأفلام على فترة معينة ولكن كان أول ظهورها بعد الحرب العالمية الثانية . وهي الى جانب ما تحوية فى أفلامها من شخصيات عصابية أو اشرار ، اهتمت كلية كلية بدراسة شخصياتها دراسة نفسية .

ورغم كل ما تضمنته هذه الأفلام من خرافات واخطاء فقد تعلمنا منها الكثير عن الهنود الحمر والحانات وحياة رعاة البقر والقانون السائد بينهم .. ذلك أن الأساطير التي تقدمها تقوم على حقائق تاريخية . وقد وجدت بعض هذه الحقائق طريقها الى الشاشة .

ولكن لماذا كانت أفلام الغرب بالذات هي مسرح هذه الأنواع المختلفة من الدراما ؟ ولماذا وجدت أفلام الغرب عموماً فى المجتمع الأمريكى المجال الملائم لظهورها ونجاحها ؟ فى اعتقادى أن الأمريكيين قد وجدوا فى هذه الأفلام ما يمكن أن يعتبروه تاريخهم الخاص الذى يمكن أن يستمدوا منه تقاليدهم القائمة على تقديس الفرد والنزعة الفردية . فالنزعة الفردية هي

المفتاح الأساسي للهجرة والحصول على حياة افضل . وقد وجدت صداها لدى الأمريكيين فى تلك الأيام البطولية ، أيام الحدود والفرب .

ولكن من المدهش حقاً أن هذا النوع من الأفلام كان له جاذبية فى بلاد اخرى اقبلت أيضا على انتاجه مثل انجلترا وفرنسا والمانيا واليابان .

• • •

ثاني عشر ـ أفلام العصابات والجاسوسية :

١ ـ البطل فى أفلام العصابات اما رجل العصابة او رجل البوليس . وعقدة الفيلم تكون عبارة عن تفتح الدنيا أمام رجل العصابات وازدهارة ثم سقوطه فى النهاية على ايدى العدالة . اما اذا كان البطل رجل الشرطة فيكون الفيلم عبارة عن تمجيد لنظرته الثاقبة فى مطاردته لرجل العصابات . فى النوع الأول نرى رجل العصابات الذى لا يستسلم أبداً . وفى النوع الثاني نرى رجل الشرطة الذى تحيط به المخاطر ابداً .

وتتسم هذه الأفلام بما تتسم به أفلام الفرب من الاعتماد على عناصر من التراث الشعبي . وهناك معادلة عامة سواء بالنسبة لأفلام الفرب او العصابات أو الجاسوسية أو الأفلام الحربية ، انها جميعاً تعتبر افلاماً نصف تسجيلية ، من ناحية اختيار أماكن الأحداث والشخصيات والعقدة الدرامية . كما انها تتسم جميعاً بالروح الرومانسية والفردية والمغامرة . وهى تتعامل مع الأفعال لا الكلمات بما يجعلها افلاماً سينمائية خالصة (فوتوجينيك) .

وتستهوى هذه الأفلام المتفرجين حتى ولو كانت افلاماً غير جيدة لأنها تسعدهم بمناظرها الطبيعية وما تقدمه لهم من قيم بسيطة .

٢ ـ ظهرت افلام العصابات فى أواخر العشرينات حينما كان صوت طلقات الرصاص مازال يدوى فى الشوارع . وكان أول هذه الافلام « **العالم السفلي** » عام ١٩٢٧ . وقد حققت هذه الأفلام نجاحاً باهراً ازداد مع دخول شريط الصوت الى السينما . ومما ساعد على نجاحها أيضاً الشكل المثير الذى تتخذه وملاءمة هذا الشكل لمظاهر الاحتجاج والنقد .

وظل مفهوم « الجريمة لا تفيد » هو المفهوم الأساسي الذى تدور حوله هذه الأفلام الى ان غيره « وايلر » عام ١٩٣٦ فى فيلم « **النهاية الميتة** » حيث اظهر ان المجرم ما هو الا نتاج البيئة الفاسدة ونتاج الفقر . واستمر الحال هكذا حتى عام ١٩٤٩ حين ظهر « كاجنى » ليلعب دور رجل العصابات فى فيلم White Heat باعتباره مريضاً عقلياً .

وكانت فترة الثلاثينات والأربعينات هي الفترة الذهبية لأمثال هذه الأفلام ثم بدات تظهر من جديد فى منتصف الخمسينات على ايدى مجموعة جديدة من المخرجين امثال بورمان ، آشير ، نلسون ، ممن جاءوا عن طريق التليفزيون . وكان من اهم الأفلام الجديدة التي ظهرت من هذا النوع **عالم الولايات المتحدة السرى** Underworld U.S.A **والنقطة الخالية** Point Blank **وبونى وكلايد** Bonnie and clyde والأخير اخراج بولين كايل ١٩٦٨ .

ومن الملاحظ وجود تحسن فيما يمكن أن نطلق عليه التفسير المنطقى لما يفرضه الموقف فى أفلام العصابات . وهناك ثلاث نظريات لتفسير سلوك قاطع الطريق تذهب اولاها الى انه ضحية وضعه اكثر مما هو مسئول عنه . والثانية تراه مريضاً وعصابياً يرى الموقف بصورة مشوهة أساساً . والنظرية الحديثة تذهب الى انه هو الذى يختار موقفه تقريباً لتحقيق اهداف معينة . وتعتبر كل هذه التفسيرات ـ من وجهة نظر علم الاجتماع ـ

تفسيرات جزئية . وان كان آخرها هو أقربها الى الحقيقة .

٣ ـ تقدم افلام الجاسوسية عالما آخر من عوالم الأفلام التى أقبل عليها الجمهور اقبالا عظيما . ومما لا شك فيه أن « هتشكوك » هو الذى عرف كيف يصنع افلام الجاسوسية من وقت طويل . ولكن افلام الجاسوسية الحديثة اصبحت أرقى منذ اخراج « **٧ جيمس بوند** » عن رواية ايان فيلمنج . وقد بدأ ظهور رواياته فى الخمسينات . وانتشرت فى الستينات انتشاراً واسعاً فى بريطانيا وأمريكا . وقد بدأت هذه السلسلة من الأفلام باخراج فيلم « **دكتور نو** » . واصبح لهذه الأفلام مقلدون فى البلدان المختلفة وخاصة فرنسا . وتشبع هذه الأفلام رغبة الجمهور فى المزيد من العنف والجنس ، وتقدم الخصم العنيد الذى لا يستسلم بسهولة ، والجاسوس الذى يبرر كل شيء باعتباره جزءاً من عمله بما فيه علاقاته بالنساء .

●●●

ثالث عشر ـ الأفلام الموسيقية :

١ ـ تنتمى الأفلام الموسيقية الى نفس الجنس الفنى الذى يضم من الأشكال الفنية المتنوعة أمثال الاوبريت والكوميديا الموسيقية وأفلام الرسوم المتحركة الموسيقية والأفلام الموسيقية الاسرية التى يلعب بطولتها الأطفال . وتعتبر الأفلام الموسيقية نتاجاً أمريكياً خالصاً حيث استطاع مخرجون افذاذ مثل ايرفنج بيرلين ، كول بورتر ، جيرشوين ، أن يخرجوا أفلاماً سينمائية جعلوا الرقصة والاغنية فيها جزءاً لا يتجزأ من القصة الدرامية للفيلم . وان كان أول من استخدم الاغنية والرقصة استخداماً دراميا فى الفيلم هما « ارنست لوبتش » و « روبين ماموليان » ومن أفلام الأخير الناجحة **ساعة واحدة معك** One Hour With You **وأعشقنى الليلة** Love me to night. (١٩٣٢) .

وقد اصطبغت الأفلام الموسيقية بالرومانسية أو الدرامية أو السخرية ، وهى عموماً ، رغم أنها أفلام جماهيرية بالدرجة الاولى ، الا أنها مصطنعة غارقة فى التكلف . وقد بلغت هذه الأفلام ذروتها فى فترات، من الثلاثينات والأربعينات والخمسينات . وكان هذا طبيعياً فى فترة الانهيار واثناء الحرب وحتى أواخر الاربعينات . فالاقبال على هذه الأفلام كان نتاج الأحوال السيئة التى كانت تجتاح العالم .

٢ ـ بدأت نهاية الأفلام الموسيقية حينما اخذت شركة مترو .M.G.M فى الانهيار حيث كانت ترعى انتاج افضل مخرجى الأفلام الموسيقية وهم : مينيللى ، وكيلى ، ودونن . وقد أدى الى انهيار هذه الشركة انهيار نظام الاستديو الكبير . وكل ما ظهر من أفلام موسيقية بعد ذلك مثل **الملك وانا ، اوكلاهوما ، قصة الحى الغربي ، سيدتي الجميلة ، كاميلوت** .. غلب عليها الطابع المسرحى ونضب فيها الابداع الشعرى . وفيلم « **النجمة** » ١٩٦٨ هو اول الأفلام الموسيقية التى تستحق التقدير بعد غيبة طويلة . وان اصطبغ بالطابع الكلاسيكى .

●●●

علم اجتماع التقويم

رابع عشر ـ دور التقويم بالنسبة للوسط :

١ ـ تعتبر عملية تقويم الفيلم عملية مستمرة طوال حياة الفيلم منذ هو فكرة ،

وخلال انتاجه ، الى أن يتم اخراجه ، وحتى بعد ذلك فان الابواب لا تغلق فى وجه اعادة تقويمه . ويقوم على تقويم الفيلم مجموعات مختلفة من الناس منها : جمهور السينما . والنقاد والعاملون فى الصناعة نفسها ، والمشتركون فى عمل الفيلم والحكام وغيرهم . وما نريد أن نؤكده أن فكرة التقويم تمتد لتشمل مجالاً واسعاً أكثر مما نظن عادة .

والمناقشة الحاسمة بالنسبة لمستقبل الفيلم هي المناقشة التى تدور قبل طبع النسخة النهائية . ذلك أن ما يقال فيها قد يغير من الفيلم . وما فائدة التقويم بعد أن يأخذ الفيلم صورته النهائية ؟ انه يكشف عن الدروس المستفادة بالنسبة للفنانين حتى يحرصوا على الافادة منها فى أعمالهم المقبلة . وهى على المدى البعيد تنتهى لصالح الجمهور .

٢ — **هل يحصل جمهور الفيلم على ما يريده ؟** يجيب أصحاب الشركات السينمائية عن هذا السؤال بالايجاب ودليلهم على ذلك ما يحصلون عليه من أرباح . ويجيب النقاد المثقفون بالنفى على أساس أن الأرباح ليست دليلاً كافياً . ومن السهل نقد كلتا النظريتين . فالأرباح ليست دليلاً كافياً بالفعل على أن الأفلام تقدم للناس ما يريدون . ولكن لا يمكن تجاهلها بالمرة كدليل على ذلك .

والمنتج يرى ان ذوق الجمهور ذوق فاسد يجد متعته فى وجبات الجنس والعنف . والمثقف يرى أن التعليم والتنشئة هما اللذان أفسدا ذوق الناس . والاثنان يشتركان معاً فى احتقارهما لذوق الجمهور ، على أساس شباك التذاكر . وهذا ما يجب ان نرفضه .

ولا بد أن نسلم أولاً بعدم القدرة على الحكم على ذوق الجمهور من خلال شباك التذاكر . ان شباك التذاكر يصلح أن يكون مقياساً عاماً لاهمية السينما كمؤسسة اجتماعية وليس مقياساً لقيمة الأفلام . وذلك أن الشخص يدفع نقوده لشباك التذاكر بدافع هدفين أحدهما الذهاب الى السينما ، والآخر ان يذهب ليرضي فضوله عن « الصورة » التى وصلت اليه عن أحد الأفلام بوجه خاص واصبحت تثير هذا الفضول . ويرجع فشل الفيلم تجارياً الى سوء هذه الصورة او عدم وجودها . وفيما يلى نتناول هذه الفكرة بمزيد من الايضاح .

• • •

خامس عشر — بناء التقويم للأفلام :

١ — ان دراسة الشباك دراسة مثيرة للدهشة حقاً ، فبينما نجد أن فيلماً مثل « **كليوباترا** » الذى صرف عليه بسخاء بالغ الثقة التامة فى نجاحه التجارى ، لم يستطع تغطية تكاليفه الا بالكاد وبعد جهد جهيد . أما أفلام مثل « **دكتور نو** » **أو** « **قصة الحى الغربى** » ، **أو** « **صوت الموسيقى** » ، **أو** « **الخريج** » فانها لم تكن من الأفلام المرتفعة التكاليف ، ولم تستخدم أسماء كبيرة حقيقة ومع ذلك حققت أرباحاً طائلة .

لماذا اذن يذهب الناس لرؤية فيلم معين ؟ . . ان هذه الأمثلة السابقة تقضى ابتداء على ثلاث نظريات وضعت بهذا الصدد وتذهب الى : انهم يذهبون لمشاهدة النجوم (ماذا عن **دكتور نو ، ومولد امة ؟**) ، أو أنهم يذهبون لمشاهدة الأفلام التى يعلمون أنها ذات انتاج ضخم (كان **التعصب** اخراج جريفيث اكثرها ضخامة فى الانتاج ولم ينجح) ، أو

انهم يذهبون لرؤية الأفلام التى يرتفع مستوى فن الدعاية لها (ولكن الدعاية لم تفعل شيئاً لفيلم **كليوباترا**) . **ونخلص من ذلك الى أن النجوم غير ضروريين ولا يضمن النجاح وجودهم وحده . وليست كل الأفلام ذات الانتاج الضخم ناجحة بالضرورة ، وربما كانت الدعاية ضرورية ولكنها ليست وحدها شرطاً كافياً للنجاح .**

ويظل السؤال قائماً . ما هو الدافع اذن ؟ ان الفرض الذى اقدمه ، وهو لا زال فرضاً غامضاً ، هو ما ادعوه « صورة الفيلم » فى ذهن الناس. وأرى أن الناس يذهبون لمشاهدة فيلم ما لأن صورته التى تكونت عنه فى اذهانهم قبل أن يروه صورة جذابة . ويمكن أن تتمثل هذه الصورة فى الأداء المدهش لنجوم كبار ، أو لأن القصة شيقة جداً ، أو لأنه فيلم مثير ، أو لأنه لا يوجد ما يماثله من قبل ، أو لأنه مدهش بضخامة انتاجه ..

وتنشأ هذه « الصورة » للفيلم من حصيلة التفاعل بين الاعلان والفيلم نفسه والجمهور .

ولكن ما هى العوامل التى تجعل من هذه « الصورة » ، صورة رائجة ؟ من الصعب تحديد ذلك . ولكن لعلنا نجد أن للمزاج العام و « للموضة » السائدة دورهما فى تحديد مواصفات الصورة الرائجة فى فترة ما . فقد كانت افلام الحرب مثلاً منتشرة انتشاراً مدهشاً خلال الحرب ، ثم انحسر انتشارها بشكل ملحوظ بعد الحرب مباشرة . ثم زاد الاقبال عليها مرة اخرى خلال حرب كوريا ، ثم عاد فانحسر بعدها ، وفى أوائل الستينات عادت الحياة للأفلام الحربية مرة اخرى . وكذلك الحال بالنسبة لأنواع اخرى من الأفلام مثل الأفلام الموسيقية وافلام الغرب حيث تمر بفترات انتعاش يعقبها فترات تراجع فى شعبيتها ، وهكذا ..

والاتجاه الغالب الآن فى السنوات الأخيرة . يتمثل فى الخروج على الحدود المعهودة من الجراة فى عرض بعض المناظر . مثل مناظر القتل البالغة العنف فى « **سيكو** » ومناظر الجنس فى « **الخادم** » ، وحوادث القتل المرعبة وتفاصيل مناظر الجنس غير العادية فى **الاغتصاب** Repulsion . فعندما يعمل الفيلم على الابتعاد قليلاً خارج الحدود المعهودة ويظل محتفظاً بقيم التسلية ، فان ذلك يصبح جزءاً من صورته . وتكون هذه الصورة صورة رائجة فى الغالب الآن . ويرجع نجاح فيلم برجمان « **الصمت** » ــ الذى يقدم لنا فيه دراسته المتعمقة عن الوحدة واليأس والاحباط ــ الى ما اثير حوله من مناقشات عامة عن مناظر الجنس ، بما فى ذلك ما يقال عن اضطرار الرقابة الى قطعها فى البلاد المختلفة .

٢ ــ كيف تتكون « صورة » الفيلم ؟

يقوم جهاز الاعلان بالدور الرئيسي فى تكوين الصورة المقدمة للناس عن الفيلم . ويختلف جهاز الاعلان فى صناعة السينما عنه فى أى صناعة اخرى . ففى الاستديوهات الكبيرة له اقسام خاصة ، تضم المتخصصين فى هذه الناحية . وفى حالة الانتاج المستقل يتوزع دور الاعلان عن الفيلم بين مكتب الشركة المنتجة وقسم الاعلان لدى الموزع العارض .

ويضم هذا الجهاز الاعلاني عموماً : المقدمات التى تعرض عن الفيلم فى دور السينما قبل عرضه وتمثل لقطات مختارة منه مصحوبة بالتعليق . والمجلات السينمائية التى تدور حول النشاط السينمائي ونجومه

وكواكبه . وبرامج الراديو والتليفزيون المماثلة على شكل مجلات . والصحافة العامة (مقابلات ومقالات فى الجرائد والمجلات يكتبها متخصصون فى الاعلان) . والعروض الأولية (وهى عروض خاصة لجمهور معين) . والكتابات النقدية لنقاد الصحف والمجلات وتأليف الكتب عن الفيلم أو الروايات المأخوذة عن السيناريو . وتسجيل الاسطوانات المأخوذة عن مادة شريط الصوت . وأخيراً وليس آخراً الملصقات الاعلانية فى كل مكان . ويمكن أن نضيف ضمن عناصر هذا الجهاز الضخم للاعلان عن الفيلم الحصول على الجوائز والاشتراك فى المهرجانات .

وتعتبر الكلمة البسيطة الصادرة عن الفم من الأبنية الاعلانية غير المقصودة عن الفيلم ولا تخضع لسلطة المعلن تقريبا . والكلمة الطيبة عن الفيلم تصفه بأنه مسل وجيد ويحقق ما نتوقعه منه . وهذا العامل الأخير له أهميته لأنه مهما كانت قيمة الفيلم فانه لو خيب ظن الناس عامة فلن يوصوا أصحابهم بمشاهدته بل على العكس سيقولون انه لا يستحق .

ويلعب النقد دوراً محدوداً فى التأثير على الجمهور . ومن النقاد من يراعون مصالح صحفهم فى الاحتفاظ بالاعلانات عن الأفلام . ولكن هناك بعض الصحف التى يتمتع فيها النقاد بحريتهم فى نقد الفيلم كما هو الحال بالنسبة لمجلات مثل« التايم »و«النيوزويك» .

واذا كانت السينما أحد أوساط التعبير الفنى ، على قدر ما هى احدى المؤسسات الاجتماعية الكبيرة ، فالنقد فيها يحتل أهمية كبرى . ووظيفة النقد . أن يشرح لماذا تكون الأعمال جيدة او رديئة . وعلى ذلك فهو تعليمى وتثقيفى . والنقد بهذا المعنى دراسة فى نطاق علم الاجتماع وليست فى نطاق الجماليات .

• • •

سادس عشر ــ نحو نقد موضوعى الفيلم :

رغم وجود كتابات جادة عن الفيلم مع بداية هذا القرن ، فقد استمد النقد السينمائى اولى دعاماته القوية عن كتابات المنظرين المخرجين الروسيين وهما : ايزنشتين وبودفكين . لقد كتب هذان المخرجان الكبيران الكثير عن نظرياتهما فى جماليات الفيلم . وقبلهما بقليل كان قد بدأ فى العشرينات ظهور الأعمدة الخاصة بالأفلام فى الجرائد والمجلات بانتظام . وانتشرت فى العالم كله فى الثلاثينات . ومما يلفت النظر أن نمو عرض الأفلام فى الصحف ونقدها سارا معاً فى نفس الوقت . ومن السهل التمييز بينهما والغرض من العرض reviewing تقديم اجابة مقنعة وسريعة على السؤال عما اذا كان الفيلم يستحق المشاهدة أم لا . أما الغرض من النقد Criticism فهو تقويم الفيلم بناء على اسس اكثر متانة . ويحاول الناقد ان يشرح أين تكمن ميزة الفيلم الجيد ؟ وما اسباب تصدع الفيلم الفاشل ؟

١ ــ ذهبت أول نظرية جادة فى نقد الفيلم الى انه لا نظير للفيلم فى قدرته على اعادة الحياة كما هى . وكان هذا فى نظرها يعنى الصدق الفنى . ومن الفروض التي تضمنتها هذه النظرية أن الفيلم وسط مرئي فى جوهره . وعلى ذلك يجب أن يقوم على أساس الواقعية المرئية .

وانهار الفرضان معاً ، فبقدوم الصوت

الذى حاول المنظرون فى البداية تجاهله . انهار القول بجوهرية الوسط المرئية . حيث اصبحت السينما منذ اكثر من ٣٥ عاماً وسطاً سمعياً وبصرياً معاً . أما القول بواقعيتها فيتعارض مع الاعتراف بمكانة أفلام الرسوم المتحركة ، وأفلام الرعب ، والأفلام التاريخية الرومانسية ، والأفلام الموسيقية .

ومن الواضح انه لا يمكن القول بأنها غير سينمائية أصلاً . وعلى العكس من ذلك نجد ان المسرحيات المصورة ، والأفلام التى تصور حفلات الباليه والاوبرات العظيمة أفلام مملة رغم انها تعبر باخلاص عن العروض المسرحية الحقيقية بالصوت والصورة . وهذه العروض هى جزء من حياة الناس الحقيقية التي يعيشونها بل انها عملهم . ومع ذلك هل من الممكن ان تكون هذه الأفلام « النموذج » لغة الشاشة ؟

٢ ـ نشأت النظرية الثانية للواقعية فى احضان الفيلم التسجيلى وتذهب الى أن السينما هى « التفسير الابداعى للواقع » . وتنظر هذه النظرية للكاميرا باعتبارها أداة اختيار . ولكنها تمسكت بوجهة النظر القائلة بوجود شيء اسمه « الواقع » أو « الحياة الواقعية » . التى يمكن اقتناصها فى الفيلم . وقد اعد الفيلم ـ فى نظرها ـ اساساً للقيام بهذه المهمة . وفى الخمسينات ظهرت نظرية واقعية اخرى . وتذهب هذه النظرية الى أن الأفلام يجب أن ترتبط بالواقع .

واذا نظرنا بدقة الى هذه النظريات نجد أنها تعتمد على أمثلة مختارة بعينها لتفسير وجهة نظرها . انهم يكونون آراءهم ابتداء باعمال « جريفيث » والأفلام السوفييتية الصامتة ، والأفلام التسجيلية الانجليزية ، وافلام الواقعية الايطالية الجديدة بعد الحرب . باعتبارها النماذج المثالية لها . وهى جميعاً أفلام جيدة وتقتفى الواقع كما يرغب أصحاب النظريات الواقعية . غير أن النظرية التى تقتصر على مثل هذه الأفلام فقط نظرية محدودة ولا يمكنها الصمود ، ذلك أن محك الاختبار لسلامة النظرية وشمولها هو فى قدرتها على تفسير واحتواء هذه الأفلام بالاضافة الى غيرها من الأعمال العظيمة مثل : **« مولد امة »** اخراج جريفيث ، و **« الملاح »** اخراج كيتون و **« المواطن كين »** ويلز ، و **«نزهة فى الشمس»** ميلستون، و **«راشمون»** كيروساوا ، و **« يوميات قس فى الأرياف »** بريسون ، و **« اورفى »** كوكتو ، و **« عربة الموسيقى »** مينيللى ، و **« المغامرة »** انطونيونى و **« الصمت »** برجمان . وهى أفلام تتوق الى الحقيقة ولكن الارتباط بالواقع فيها من الامور المشوشة .

وقدنجد لنظرية « الارتباط» جذوراً غامضة فى نظرية سارتر عن « الالتزام » التى لا تقل غموضاً عنها . حيث يتم تقويم الأفلام على أساس ارتباطها أو عدم ارتباطها . ولكن بأى شيء ترتبط الأفلام ؟ ربما يقولون ان الارتباط يعنى الارتباط بالفقراء والمضطهدين والبسطاء والذين ينشدون السلام . ومثل هذه النظرية تنتهى بنا الى قدر غير قليل من العبث ، حيث يمكن الحكم مقدماً على الأعمال من خلال السيناريو أو ملخص الحبكة ، وترتفع من خلالها أعمال لا قيمة لها بينما تستبعد افلام اخرى مثل فيلم لويس ميلستون **« حوائط مونتيزوما »** بتهمة « الشوفينية » التعصب الوطنى ، وافلام جيمس بوند بتهمة الميول الفاشية ... وهكذا نصل الى لعبة مضحكة تمثل نوعاً من المكارثية المعكوسة . ولكن من الصعب أن تكون نظرية مضيئة . ولنسأل

انفسنا : ما هى الأشياء التى يرتبط بهـــا « مينيللى » أو « ديزنى » مثلاً ؟

ان قيمة العمل الفني لا ترجع الى صدق محتواه ، كما أن صدق محتواه لا يستلـزم بالضرورة ان يكون فناً عظيماً . فالعمل الفنى ليس وسيطاً اخلاقياً ، ومن ثم لا يمكن ان يكون خيراً او شراً ، كما لا يكون صادقاً أو كاذباً . فما يقوله الفيلم بغض النظر عـــن صدقه أو كذبه على المستوى الأخـــلاقى أو المستوى الواقعى يستقل تماماً عن قيمتـــه الفنية .

٣ ــ لقد واجـــه القول بوجود مبـــادىء نقدية صادقة فى الفن اعتراضات هائلة . وكل ما رشح من مبادىء فى هذا الصدد ثار حوله النزاع . وقد ادى هذا الفشل فى اكتشاف المبادىء الصادقة الى التسليم ــ بغير حق ــ بعدم وجودها والأخذ بالذاتية والنسبية فى هذا المجال . وكان من الطبيعى أن يوجه اولئك الذين يرغبهم هذا الخضوع للاتجاه اللاعقلى ، ومن ثم يبحثون عن طريق للخلاص منـــه . وكان قرارهم بالارتباط بمجموعة من المبادىء بمثابة تحسين للذاتية . ذلك أنه ما ان يتم الارتباط بمجموعة من المبادىء حتى يصبح من الممكن تطبيقها بطريقة موضوعية .

وعلى كل حال فان الذاتى على حق فى قوله بعدم وجود « وصفة » للنقد الجيد للفيلـم (اووصفة لصناعة الفيلم الجيد) فالأمر يتعلق بالفرد اساساً . ومن ثم فان الارتباط بمجموعة من المبادىء أو عدم الارتباط لا يمثل دعامة ضرورية لهذه الوصفة ، لأنه لا وجود لهـــا اصلاً . ومن ناحية اخرى يجب ان يكـــون واضحاً فى الذهن أن القول بعدم القدرة عـــلى

اثبات مبادىء نقدية صادقة لا يعنى أن كل المبادىء على نفس المستوى من عدم الصدق .

ولعلنا لو اتخذنا طريقاً آخر فى مناقشـــة هذه المشكلة بالنظر الى ما يشوب النقد الحالى من قصور ، لأمكننا أن نصل الى ما يجب أن يكون عليه النقد ، عن طريق الكشف عمـــا لا يجب أن يكون عليه النقد . ويمكـــن أن نحصر اخطاء النقد الرئيسية فى عيوب ثلاثة هى : الرومانسية ، والهنوتيـــة ، والتعبير الأدبـــى .

٤ ــ يعتقد الرومانسيون أن صـــانع الفيلم شخص خاص جداً يسيطر عليـــه « وحى » غامض . وهذه النظرية قديمة جداً تصل فى قدمها الى عهد هومير على الأقل . وترتبط ارتباطاً واضحاً بالفكرة القائلة بأن الشخصيات الغريبة والمقدسة والمجنونـــة مســـكونـة بالأرواح . ولسوء حظ الرومانســـــيين أن العقليين فى العصر الحديث يشعرون بأنهـــم يستطيعون التوصل الى فهم ونقد الأفلام دون حاجة الى اعتقادهم بالوحى أو الأرواح .

ومن المسلم به ان من النادر ان نجد شاعراً يصب قصيدته كاملة بدون تفكير أو مراجعة . كما يندر أن نجد فيلسوفاً يدون كتبه دفعة واحدة ، أو صانع فيلم يعمل متحرراً مـــن كل قيد ، وعموماً فان عملية الخلق تحتوى من الفكر وامعان النظر اكثـــر مما يظنـــه الرومانسيون ، بما تتضمنه من الاستخـدام العقلى للمعلومات الضرورية عن امكانيـــات الوسط ، والأهم من ذلك العلم بحدوده .

والفيلم على وجه الخصـــوص ليس تعبيراً شخصياً مباشراً وانما هو حصيلة مـــواهب عديدة لمجموعة من الناس توافقوا فيما بينهم

تحت رئيس أقوى نوعاً (المخرج) لعمل وحدة متماسكة من الفيلم . والفيلم لغة لا يمكن تدوينها دون الاستعانة بعدد من الناس يعملون بكمية من المعدات . وعلى فنان الفيلم أن يراعى ما يمكنه أن يفعله عندما يحاول ترجمة أفكاره الى وسط غير لفظى نوعاً . وهذه العملية الابداعية يسبقها عادة المحاولة والخطأ والمراجعات العديدة .

وعلمنا بهذه الحدود يقضى تماماً على نظرية التعبير الذاتى حيث ان حدود الوسط تجبر الفنان على التوافق والتكيف ، بل وتجبره على تغيير أفكاره الأصلية حتى ان النتاج النهائي يصبح عادة بعيداً عن الفكرة الأصيلة «الموحاة» والفكرة التى تذهب الى ان المخرج مسئول عن كل شيء فكرة فى غاية السذاجة ذلك انه حتى الهاوى الثرى محصور بحدود المعدات ، وموهبة أصدقائه ، والوقت ، والجو ، والحظ ، فالفيلم فى النهاية توافق بين الأفكار والظروف .

٥ ــ **يميل النقاد غالباً الى الكتابة باسلوب الكهنة** . وهم يحاولون الاجابة دائماً عن هذين السؤالين : ماذا يعنى هذا الفيلم (أو عن أى شيء يكون) ؟ والى أى حد هو جيد ؟ . ومثل الكهنة يعلنون اجابتهم بحيث يوهمون بأنها الاجابة الكاملة التي ليس بعدها شيء يقال .

وأول ما نلاحظه على هذا الاتجاه أنه يفتقر الى التواضع وأنه ((يوتوبى)) . انه يفترض أن الحقيقة قد تكشفت ((لي)) وحدى . وهنا لا نجد أثراً للتواضع العقلي ، مع عدم الرغبة فى التعلم ، وعدم الادراك لصعوبة الكلام بلغة لفظية غير ملائمة ، عن الابداع المعقد الغامض للروح الانسانية التي تتمثل فى عمل من أعمال الفن وهو اتجاه « يوتوبي » لأن الحياة بطولها لا تكفي وان امتدت الى الأبد للوصول الى الحقيقة النهائية الكاملة . ونحن نعلم من تاريخ الفكر كيف نتعلم أكثر وأكثر فى كل يوم . وهو ما يصدق على الأفلام وأعمال الفن كما يصدق على عالم الدراسات العلمية .

اننا نجد ــ مع الزمن ــ الكثير والكثير من المعانى فى الأفلام العظيمة (رغم أن الزمن ، فى نفس الوقت ، قد يمحو معاني اخرى) . وعن طريق المناقشة والتفكير نصل الى تقدير أفضل لقيمتها . وأحياناً نعلم انفسنا كيف نتعلم عن هذه الأشياء باعادة النظر فى أحكامنا بيننا وبين أنفسنا . وأحياناً ندع الآخرين يعلموننا عن طريق القراءة والتفكير فى الطريقة التي يرون بها معنى الفيلم وقيمته ، ولكن ليس هناك كهنة .. هناك فقط محاولة للتعلم عن الأفلام بالطريقة العقلية التي تتمثل فى المناقشة النقدية .

وعن طريق تبادل الأفكار فقط داخل نطاق تقليد المناقشة التي تأخذ شكل المؤسسة الاجتماعية ، نستطيع الحفاظ على التقدم فى التعلم . تماماً كما هو الحال بالنسبة للعلوم الطبيعية حيث نفترض نظريات لحل مشاكلنا ، ثم نناقشها . وقد نصل الى رفض تلك النظريات . كذلك بالنسبة لنقد الفيلم ، يجب أن نقترح تفسيرات المعانى ، ونقترح الأحكام الخاصة بالقيمة ، ونقدم الأدلة التي تدعم ما نقترحه من تفسيرات وأحكام . وبعد ذلك علينا أن نسمع للنقد والأدلة المضادة ، ونحاول أن نتعلم منها شيئاً .

٦ ــ ان اللعنة التى تلحق بكل نقد لكل الفنون ، هي أن النقد لا بد وأن يوضع فى

كلمات ، بينما معظم الفنون غير لفظية . وانت لا يمكنك أن تشرح بالكلمات ماذا فعله باردم Bardem في فيلم ((**موت واحد من صقلية**)) ، أو ماذا فعله انطونيوني في فيلم ((**المغامـرة**)) بمثل ما تستطيعه بالنسبة لنص أدبى حيث يمكنك ان تحدد أين يكمن المعنى وأين تكمـن عظمته .

ولسـوء الحظ فان الأفـلام تخدعنا حيث تحتوى على حوار ويمكن أن نلخصها . والنقاد الذين يستخدمون الكلمات يجدون أن من السهل أن يتكلموا عن هذه الكلمات الاخرى أكثر ممـا يتكلمون عن التحقق السينمائى للأفكار .

وكـم مـن المحاولات العديدة التى بُذلت للكشف عن أثر الضغوط الاجتماعية عن الحب ، وهى فكـرة نبيلة وهامـة . ولكن بين هـذه المحاولات نجد أن فيلم **موت واحد من صقلية** Muerte di un Ciclista وفيلم ((**المغامرة**)) فقط همـا البـارزان . وهـذان الفيلمان يفضحان النقد الردىء تماما . ذلك أن ملخص الحبكة لابد وأن يحجب التشـابه الملحوظ بينهما . فى حين أن شرح فكرتهما الرئيسية (كيف تؤثر الضغوط الاجتماعيـة على الحب) يوحي بقدر من التماثل بينهما يزيد عما هو عليه فى الواقع . والنقد الذى يركز على اسلوبهما الخاص كأفـلام ، هو وحـده الذى يستطيع ان يحل المشكلة الحقيقية التى تواجه الناقـد : لماذا كان هذان الفيلمان من بين أعظم الأفلام التى ظهرت حتى الآن ؟

وبمناقشة موضوع التقويم ينتهي «چارڤي» من مناقشة الأبعاد الأساسية الأربعـة التى حددها فى مقدمته ورأى انها بمثابة اصول علم الاجتماع للسينما وتتمثل فى : الصناعـة ، والجمهور ، والخبرة ، والتقويم .

ومن الواضح أن ((چارڤي)) مـن خـلال مناقشته لهذه الجوانب الأساسية الأربعة قد اثار من المشاكل ما قد نختلف معه فيما انتهى اليه فيها من راى مثل : الواقعية فى السينما ، أو نقده للانتاج السينمائي خارج حدود النظام الراسمالي ، أو رأيه فى نظام النجوم ، أو فكرته عن ((صورة الفيلم)) .. أو غيرها . ولكننـا لسنا بصدد مناقشة هذه المشاكل ، وانما نريد فقط أن نشير اليهـا تاركين الباب مفتوحـاً للمناقشة . وقد حاولنا التوسع قدر الامكان فى عرض أفكار ((چـارڤي)) تحقيقـاً لهـذا الهدف .

والواقع أن ثراء الكتـاب بالمشاكل التـي يفجرها من الامور التى يجب أن نحسبها لمؤلف الكتاب ، لا أن نحسـبها عليـه ، حتى وان اختلفنا معه فيمـا انتهى اليه فى بعضهـا . وقد نجح الكتاب فى اثارة العديد من المشاكل الحيوية الهامة بالنسبة للسينما وعلم الاجتماع السينمائي . فضلاً عما اضافه مـن افكـار جديدة وجريئة ، وعلى الأخص فى كلامه عن التقويم ومآخذه على النقد السينمائي الشائع .

واذا كان هدف المؤلف كما أعلنه فى المقدمة أن يضع الاطار الذى يضم مختلف المعلومـات المبعثرة عن هذا المجال ، فقد نجح الكتـاب بالفعل فى وضع هذا الاطار المبدئي . وقد ضم هـذا الاطار مجموعـة هائلة مـن المعلومات التفصيلية التي تدل على اطلاع واسع بهـذا المجال لا يتوفر بالرجوع الى المطبوعات والكتب المنشورة عنه فقط ، وانما يدل على معايشة طويلة داخله . والا ما كان له أن يصـل الى هذا القدر من الشمول والعمق والتحديد .

ولعل أهم أفضـــال الكتاب أنه قد وضــع اقدامنا على أول الطريق السليم نحــو علــم اجتماع للسينما ، ظللنا نتلمســـه ــ دون أن نعثر عليه ــ فى محاولات الكتاب السابقين من أمثال « ماير » و « كراكاور » وغيرهمـــا .

ونأمل أن تتبعه محاولات اخرى ــ وحبذا لو كانت محاولات عربية ــ تأخذ خطوات تالية نحو تعميق هذا العلم وتوسيعه . ولا شك أنه مما يفيدنا أن نحاول تطبيق نفس الاسس فى دراسة مماثلة على السينما العربية .

★ ★ ★

ETHOLOGY
AND
SOCIETY

Towards an Anthropological View

Hilary Callan

الأيثولوجيا والمجتمع

تأليف : هيلارى كالان
عرض وتحليل : د. أحمد مرسى

يعد كتاب الايثولوجيا والمجتمع واحداً من أحدث الدراسات التي تتناول بالتحليل علاقة الايثولوجيا بالانسان فى تفرده ، وفى تجمعه من ناحية ، وعلاقة هذا العلم بالدراسات الانثروپولوچية عامة من ناحية اخرى . وقبل أن نعرض لمضمون الكتاب ، سوف نعطى القارىء فكرة موجزة عن طبيعة هذه الدراسة من خلال بعض التعريفات التى استقر عليها الدارسون لكلمة Ethos التي اشتق منها اسم هذا العلم .

ان كلمة Ethos (١) تعني « الروح المميزة للثقافة » ، كما تعنى « الخصائص الروحية المتضمنة فى المواقف أو القيم أو الاتجاهات العاطفية التى تميز أعضاء ثقافة معينة ؛ وتجعل منها شيئاً متفرداً » وقد عرف

Callan, Hilary ; **Ethology and Society, Towards an Anthropological View,** Clarendon Press-Oxford, 1970.

(١) انظر فى ذلك : Rosenklide and Bagger, **International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore,** Copenhagen-1970—Vol. I. P. 116—117.

« سمنر » Sumner كلمة Ethos في سنة ١٩٠٦ بأنها « مجموعة الخصائص المميزة التى تنفرد بها جماعة ما ، مما يجعلها تختلف عن غيرها من الجماعات » ، وقد اكتسب تعريفه هذا اهمية كبيرة عند علماء الاجتماع والانثولوچيا معاً . ومن هنا صاغ « يونج » Young نظريته التي ذهب فيها الى أن كل مجتمع له « Ethos » أو « شخصية اجتماعية » معتمداً فى تكوين نظريته على تلك الأنماط الثقافية التى تميز مجتمعاً عن غيره من المجتمعات . وعرفها « جورير » Gorer بعد ذلك بأنها « خلاصة السلوك والأفكار والأهداف المتباينة لمجموعة اجتماعية ». وعلى أية حال ، فقد حظى مفهوم Ethos فى الثلاثينيات بدفعة جديدة ، اذ حول سابير Sapir ومن بعده روث بنيديكت Ruth Benedict الانتباه من « السلوك » الى « الأفكار والمفاهيم التى يفترض أنها تنشأ عنها » ومن ثم تطور مفهوم الكلمة ليعنى « الخاصية الجوانية للثقافة ، ونظام القيم الأساسى والمتكامل الخاص بهذه الثقافة » .

ويتحدث كلوكهون Kluckhohn ، واوپلر Opler عن مجموعة من الحدود والمبادىء التى تتميز بها أى ثقافة ، والتى تتحد أحياناً على حد قول كلوكهون فى مبدأ واحد متكامل للثقافة، وهو ما يمكن أن نسميه « بالروح المميزة لثقافة المجتمع The ethos of society » .

وتذهب بعض التعريفات الحديثة لكلمة Ethos الى أنها « نظام من القيم الذاتية ، يظهر فى صورة موضوعية » ، وهو ما ذهب اليه كروبر Kroeber . أما كلوكهون فيرى أنها « مجموعة عوامل مشتركة ، غالبة ومسيطرة ، يمكن أن يقال انها تشكل النظام المتكامل للثقافة » ، وهي عند ردفيلد Redfield « النظرة المعيارية للنمط الثقافى » . ويبدو أن هذه الكلمة قد شغلت أذهان كثير من العلماء والدارسين ، اذ نرى أكثر من واحد منهم يتصدى لوضع المعايير الدقيقة ، والحدود المنضبطة لها ، مما يتناسب مع أهمية هذا العلم الذى يأخذ اسمه منها . ومن ثم يسهم جيلين Gillin هو الآخر فى تحديد مدلول الكلمة فيرى أن معناها يتضمن « بعض الافتراضات الهامة ، أو الأنماط العقلية المتحكمة فى السلوك » ، أو هى مجموعة « الدوافع المكتسبة أو البواعث المميزة للثقافة ، بالاضافة الى الأهداف الظاهرة التى تتجه اليها الأنشطة الثقافية ، أو التي تتسم بقيمة عالية » . ويذهب وينيك Winick الى أنها تعد « الخاصية العاطفية التي يتميز بها السلوك المنظم اجتماعياً » .

يتبين من هذا السرد أن مفهوم كلمة « ايثوس Ethos » يتطابق الى حد كبير مع مفاهيم بنيديكت Benedict عن الصورة ، والنمط الثقافى الذى يتطابق معها . ان « الايثوس » القائم بمفرده لامة حديثة ، قد يسمى أحياناً بالشخصية القومية . وقد لفت بيتسون Bateson ــ الذى كانت وجهة نظره أكثر ميلاً الى التحليل النفسي ــ الانتباه الى فارق هام بين « الايثوس Ethos » و « الايدوس Eidos » ، فالايثوس الخاص بثقافة ما ، ينعكس بطبيعة الحال على النمط المعتاد للشخصية المنتمية لتلك الثقافة (٢) . وتتميز الجوانب المختلفة للثقافة « بايثوس » معين ، وربما كان من الأفضل أن نقول « موضوعاً Theme » معيناً . أما الايدوس Eidos تبعاً لتعريف بيتسون فهى عملية التقنين الثقافى لأوجه المعرفة المتنوعة لشخصية الأفراد . ويقارن « بيتسون » بين هذا المفهوم للايدوس ، وبين مفهوم الايثوس

---

(٢) المرجع السابق ص ٩٩.

ــ كما سبق أن ذكرنا ــ اذ يرى أن الايثوس هو نظام النزعات الانفعالية التي تتحكم فى أية قيمة تجابهبها جماعة ما الاشباعات والاحباطات المتنوعة التي تنتجها أحداث الحياة المتكررة ، ومن الجلى أن هذا جزء من عملية التكيف العقلية والانفعالية . ولقد لاحظ « ردفيلد » ــ علاوة على ذلك ــ أن مصطلحات بيتسون التى يُعرف بها « الايدوس » تشير الى خاصة جماعية ، أو نمط أساسى للشخصية ، بل ان الايدوس ترتبط أيضاً بأشكال وطرائق الفكر التي تميز الجماعة . ولقد فسر كروبر ــ ومن بعده ــ وينيك هذه الثنائية التى تتجلى فى تعريف بيتسون بطريقة مخالفة : فيقول كروبر « ان ايدوس أية ثقافة ، هى مظاهرها الخارجية وأشكالها المدركة وكل ما يرتبط بها مما يمكن وصفه بطريقة واضحة ، وبعبارة اخرى هي المحتوى الثقافى ، بينما « الايثوس » هى نظام المثل والقيم التي تسيطر على الثقافة ومن ثم تنزع الى أن تتحكم فى نمط سلوك الأفراد » .

وهناك الى جانب ذلك ، عدة تسميات ، اطلقها العلماء على مفهوم كلمة « ايثوس » : فهى « العبقرية Genius » عند سابير ، وهي « الصورة » و « النمط الثقافى » عند بنيديكت وهي الطبع Temper عند بيلو Belo ، و « المزاج الخاص Temprament » عند أوبلر .

ننتقل الآن الى الكتاب لنرى مؤلفته تحدد الهدف العام من دراستها لهذا الموضوع بأنه محاولة لتكوين فكرة أولية عن العلاقة بين الايثولوچيا والانثروپولوچيا الاجتماعية ، أو بين ما سماه تنبرجن Tenbergen « الدراسة البيولوچية للسلوك ، وبين فرع واحد من دراسة النشاط الاجتماعى للانسان » . وتقترح أن نتتبع تعريف « تنبرجن » العام للايثولوچيا ، ولكنها ترى أن أهم ما يجب التركيز عليه ــ أو على الأصح ، أهم ما تريد هى أن تركز عليه ــ هو السلوك الاجتماعي ، والتنظيم عند الحيوانات . وهي ترى أنه لا بد من وضع بعض الامور فى الاعتبار فقد أدى اعتقاد تنبرجن أن مناهج الايثولوچيا ــ وليست دراستها ــ هى التي لها قيمة فى دراسة المجتمع الانساني الى نوع من سوء الفهم من جانب العلماء ، هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فان التفسير الوظيفي ، ليس هو الوحيد ، ولا هو بذى النفع الكبير فى تجميع المعلومات عن الحيوانات والحياة الاجتماعية للانسان . كما أن مصطلح الايثولوچيين « Ethologists » قد مال فى الماضي الى الاشارة الى مجموعة قليلة نسبياً من العلماء ــ كعلماء الحيوان ، وعلماء الطبيعة ، خاصة فى بريطانيا وأوروبا ، وبالذات فى هولندا ــ الذين استقوا الهامهم المباشر من أعمال لورنز Lorenz وتنبرجن وقد تأثر هؤلاء باعمال الرواد من أمثال ڤون اوكسكول Von Uexküll وهاينروث Heinroth .

ان العلاقة بين الايثولوچيا والانثروپولوچيا الاجتماعية ، قد شغلت العلماء المتخصصين فى كل منهما ، تحديداً للمصطلحات ، ومجالات الدراسة ، وما يمكن ان يؤديه كل من العلمين للآخر ، ومن ثم ، فان المؤلفة تطرح عدة أسئلة لتحديد هذه العلاقة بينهما ، وتقسم هذه الأسئلة الى قسمين متميزين :

القسم الأول : أسئلة عن القاسم المشترك بين العلمين على مستوى المادة نفسها ، فمثلاً ، هل هناك صلة بين الحيوان والسلوك الاجتماعى للانسان بحيث يكون من المناسب لنا أن نستخدم تعبيرات او الفاظاً وصفية مشتركة بينهما ؟

والقسم الثاني : أسئلة عن أهمية الايثولوچيا والانثروپولوچيا ، كل منهما للآخر كفرعين من دراسة اكاديمية واحدة .

ان الذى لا شك فيه أن الكثيرين قد ربطوا بين الايثولوچيا والانثروپولوچيا الاجتماعية ، ولعل الهدف الرئيسي الذى تسعى المؤلفة

الى تحقيقه هو تحديد بعض الاهتمامات المتميزة التى ينفرد بها كل من العلمين عن الآخر ، كما نصت هي على ذلك فى مقدمتها ؛ فالايثولوچيا تختلف عن الانثروبولوچيا الاجتماعية فى بعض الامور ، الا انهما يشتركان معاً فى طبيعتهما العامة .

وبعد أن تناقش المؤلفة فى مقدمتها الاسس الأولية التي تبنى عليها دراستها بعد ذلك ، ولكى تضع بين أيدينا مفاتيح الموضوع ، تبدأ فى الاجابة على كثير من الاستفسارات والأسئلة التي طرحتها فى مقدمتها . والكتاب بعد هذا مقسم الى سبعة فصول ، وخاتمة ، وحاشية، وقائمة بيبلوجرافية شاملة ــ فى عشر صفحات ــ للدراسات الانثروبولچية والاجتماعية والايثولوجية وغيرها مما يفيد الدارسين فى هذه الفروع ، كما ختمت كتابها بفهرس لأهم الأسماء والمصطلحات التي وردت فى الكتاب .

فى الفصل الأول : من الكتاب تتحدث عن بدايات الدراسات الانثروبولوچية والايثولوچية ، وعن تاريخهما ، واضعة فى اعتبارها العلاقة بين العلوم البيولوچية، والعلوم الاجتماعية عامة وليس بين الايثولوچيا والانثروبولوچيا فحسب . فقد قيل ان البيولوچيا ، وعلم الاجتماع ، كان لهما تأثير محدود ، كل منهما فى الآخر ، فى بعض الآراء ، أما فى البعض الآخر ، فانه لم يكن هناك أية علاقة بينهما . لقد صور هالزى Halsey (٣) الأمر على أن عداء علماء الاجتماع للنظريات البيولوجية الخاصة بالمجتمع كان ضرورياً وحيوياً فى الوقت نفسه لاقامة علم الاجتماع كدراسة مستقلة فى النصف الثاني من هذا القرن . ولعله من المشكوك فيه ، ما اذا كانت متابعة دراسات كالايثولوچيا والانثروبولوچيا الاجتماعية للوصول الى اصلها البعيد فى الماضي لها أية أهمية بالنسبة للدارسين . وعلى أية حال فان الاصول البعيدة للانثروبولوچيا الاجتماعية تمتد من قصص الرحالة الذين جابوا العالم حتى الدراسات العلمية التي استطاعت أن تكون ما يمكن أن نسميه بالفلسفة العامة عن الانسان والمجتمع ، كما أن الاصول البعيدة للايثولوچيا تمتد من حكايات الحيوان المأثورة حتى الدراسات العلمية للنمو البيولوچي المنتظم للحيوان ، ممثلة فى دراسات ليناوس Linnaeus وكوڤييه Cuvier . فتاريخ الأفكار الاوربية عن سلوك الحيوان قبل داروين Darwin قد نوقش من جانب واردن Warden (٤) الذى وضع الاصول القديمة للايثولوچيا فى العلاقات الوثيقة بين حكايات الحيوان والطقوس الدينية السحرية خلال آلاف السنين التي انقضت قبل ميلاد العلم . ولكن الحقيقة أنه ليس هناك الكثير مما يمكن أن يقال عن علاقة السابقين الأوائل من دارسي الانثروبولوچيا ، والايثولوچيا ، كل منهما بالآخر .

فتأثير « داروين» كان مهماً بالنسبة للنظرية الاجتماعية دون شك ، ولكنه نوع من الأهمية يستحيل على الاطلاق أن نقيمه بدقة ، فهو لم يكن بالطبع أباً للانثروبولوچيا التطورية ، ولكن من المحتمل أنه كان عمها الثرى ، ذلك أن بداية الايثولوچيا ــ كعلم ــ تكمن فى كل ما تتضمنه فكرة التطور نفسها .

وتتساءل المؤلفة اثناء بحثها عن أصل الايثولوچيا ، والانثروبولوچيا الاجتماعية كيف أصبحت هذه العلوم على ما هى عليه الآن ؟ وكيف نمت نمواً طبيعيا لكى تصل الى شكلها

---

(٣) Halsey, A. H. **Sociology, Biology and population control,** 1967,

(٤) Warden, C. J. (The historical development of comparative psychology), **Psychological Review** (34, 57-85 and 135-68), 1927.

الحالي ؟ وترى أن ذلك أصبح سؤالاً يفرض نفسه في كل المجالات ، وأن النتيجة هي أن بعض أجزاء النظرية العامة للتطور قد تحددت بشكل أو بآخر ، والحقيقة ان هذا الموضوع كان من الموضوعات المتكررة في تفكير القرن التاسع عشر على نطاق واسع . ولم يكن هذا لينفصل عن الاهتمام بالترتيب والتصنيف المميزين لهذه الحقبة ؛ هذا الاهتمام المزدوج له نظير مباشر في اهتمامات الايثولوچيا الحديثة ، كما أن هناك من الأدلة ما يوضح أن الايثولوچيا عندما بدأ فهمها كدراسة منفصلة قد احتلت مكاناً هاماً يليق بأهمية النتائج التي يمكن أن تصل اليها .

وتعود المؤلفة لتتحدث عن العلاقة بين الانثروبولوچيا الاجتماعية والايثولوچيا فترى أن الصلات التاريخية بينهما قد ثبت بعضها ، وأن ذلك قد ظهر بشكل جزئي عند بعض الدارسين مثل سبنسر Spencer ولبوك Lubbock اللذين تحدد أعمالهما بداية هذين النوعين من الدراسة — كما ظهر أيضاً من المناخ الفكرى التطورى فى القرن التاسع عشر ، الذى لا بد أن يكون قد أثر فى كلا الموضوعين بنفس الاسلوب أو الطريقة . والذى لاشك فيه أن الايثولوچيا الحديثة والانثروبولوچيا الاجتماعية لهما — بالطبع — جذورهما فى هذه النظرية البيولوچية الاجتماعية المبكرة نفسها ، ولكن ليس من السهل اكتشاف الروابط المحددة بين الدراسة المقارنة للمؤسسات الاجتماعية والانسانية وبين أنماط السلوك الحيواني .

وتنتقل بعد ذلك الى **الفصل الثاني** الذى تجعل الهدف الأساسي منه هو الوصول الى تكوين نظرة عامة عن الموقف الحالي للعلمين اللذين يواجه كل منهما الآخر . وترى أن ذلك سوف يساعدها على خلق أساس تبنى عليه مقترحاتها ، كما تنبه الى انه يجب أن يوضع فى الاعتبار أنها تستعمل كلمة « **ايثولوچيا** » هنا بشكل يغطى مجالاً أوسع ، ويعطى معلومات اكثر مما كانت عليه عندما استعملها علماء الايثولوچيا التقليديون ، ولو ان هذه المناقشة لن تؤدى الى ما يخالف تعريف تنبرجن الذى استعانت به فى الفصل الأول ، وهذا التعريف للايثولوچيا وهو أنها « الدراسة البيولوچية للسلوك » هو مجرد عملية تبسيط ، لأنه يدعو الى التحقق من القدرة على دراسة السلوك الانساني من الناحية البيولوچية ومدى صحة النتائج التى يمكن التوصل اليها .

وتقرر المؤلفة أن هناك علامات واضحة أثناء كتابتها لهذا الكتاب تشير الى الاهتمام المتزايد بين علماء الانثروبولوچيا الاجتماعية بتعريفات علم الايثولوچيا وأبحاثه فأكثر من كاتب وعالم وخاصة تيجر Tiger وفوكس Fox وفريمان Freeman (٥) قد اشاروا الى أن مواد الايثولوچيا ووسائلها كعلم قد تكون ذات فائدة كما أنها قد تكون ضرورية فى دراسة متكاملة عن المجتمعات الانسانية ، على الرغم من أن الوقت ما زال مبكراً لكى نقول أو نتنبأ بأن هذا الاهتمام سوف يتزايد ليمثل « حركة تطور » فى حقل الانثروبولوچيا الاجتماعية .

انها تشعر أن نتيجة التعاون بين علمى الايثولوچيا والانثروبولوچيا سوف تكون جواباً عصرياً — اذا قدر لها أن تتحقق — على عدة أسئلة ترتبط بالسؤال الرئيسي عن « ماهية الانسان » . وقد أشار تيجر وفوكس ، فى مقالتيهما الى الافتراض القائل بان الروابط بين علمى الايثولوچيا

(٥) Tiger, Lionel and Fox, Robin : (The Zoological perspective in social science) ; **Man** Ns I, (75-81) ; 1966. Freeman, Derek : (Social Anthropology and scientific study of human behaviour), **Man** Ns I, 330-42, (1966).

والانثروبولوچيا الاجتماعية انما تتحقق عن طريق دراسة النزعات والأنماط المتوارثة فى السلوك الانساني على مستوى الأفراد . ويعتقد فريمان أن العلاقة الأساسية بين الايثولوچيا والانثروبولوچيا الاجتماعية تكمن فى الحقيقة القائلة بأنه فى عمليات السلوك المتوارثة فان تصرفات الأفراد تتحدد عن طريق انماط معينة من البواعث والأفعال ويجب أن تكون طبيعة هذه الأنماط معروفة ومفهومة أيضاً ، قبل ان نبدأ فى تحليل النظم الاجتماعية ، ذلك ان الدراسة العلمية للتكيف الثقافى تتطلب بالضرورة دراسة طبيعة نزعات الانسان التي تعتبر وحده متكاملة مع دراسة تكيفه (٦) .

اما عن موقف الايثولوچيين فقد اظهروا اهتماماً متزايداً بدراسة الانسان وتوسلوا الى ذلك بعدة طرق لا تشبه تماماً أساليب علم الاجتماع الانساني فقد استخدمت الوسائل الايثولوچية بنجاح فى ملاحظة السلوك الاجتماعى عند الأطفال (٧) ، والمرضى بانفصام الشخصية والتأكيد هنا على السلوك أكثر منه على أى فكرة متطورة عن التنظيمات الاجتماعية كأساس لأى رابطة بين الانسان والحيوان .

واذا كان ذلك يعد اعادة لما سبق أن ذكرته المؤلفة عن التحيز السائد بين علماء الانثروبولوچيا ، فان الحقيقة أن هؤلاء العلماء قد وضعوا هدف عملهم فى المجال الانسانى ، فى داخل اطار سيكلوچي ، أكثر مما وضعوه فى اطار اجتماعي (٨) . وقد يعكس هذا خطأ مزدوجاً ، اذ كما ذكرت المؤلفة فى كتابها فان الكثيرين من علماء النفس الاجتماعيين يحاولون عادة أن يضعوا كل الحياة الاجتماعية تحت عنوان « السلوك الاجتماعى » وهو تعبير يرفض كل أساليب الدراسة الا الاسلوب الذى يسير عليه علماء السلوك . ومن الممكن أيضاً أن تكون هذه الحقيقة قد تسببت فى أن علماء الايثولوچيا قد حاولوا بطريقة غير صحيحة أن يجدوا علاقة ما بين أبحاثهم وبين علم النفس الانساني،وهم يقصدون علم النفس الاجتماعي . و « هارلو » Harlow (الذى لم يطلق على نفسه لقب عالم ايثولوچي) أحد هؤلاء العلماء الذين يركزون على السلوك وهو يعطى فى الوقت نفسه أهمية أكثر لنقطة الالتقاء بين أبحاثه وبين الأنماط الاجتماعية الانسانية ، وانه يريد أن يظهر الاختلافات الواضحة بين الاستجابات الاجتماعية عند ذكور « المكاك » Macaques (القردة الآسيوية) واناثها ، ويمضي قائلاً انه مقتنع بأن هذه المعلومات لها صفة الشمول بالنسبة للانسان عامة وان الاختلافات الثانوية فى السلوك الجنسي كانت توجد فى النظام البدائي ، وفضلاً عن ذلك تتحدد وفقاً لعوامل واختلافات بيولوچية ، بصرف النظر عن اى اعتبارات ثقافية . ويذهب الى أن هذه القردة ــ نتيجة لطبيعتها ــ تتجه تلقائياً الى الانفصال الجنسي خلال فترة الطفولة الوسطى والمتقدمة ، ولكن لحسن الحظ ، فان هذا الانفصال ليس كاملاً ، أو دائماً . ويرى أن الاختلافات فى السلوك قد تؤدى ــ نتيجة لعوامل ثقافية ــ الى فترة خمول جنسي عند الانسان من الطفولة الى ما قبل فترة البلوغ . وهو يؤكد أن فترة الخمول هذه ليست نتيجة عوامل بيولوچية مرحلية يكبت فيها السلوك

---

(٦) ص : ٢٩ .

(٧) Blurton Jones, (An ethological study of some aspects of social behaviour of children in nursery school) ; in Morris (ed.) primate Ethology (London, Weiden feld and nicolson) 347-68. (1967).

(٨) Tinbergen, N : 'Preface' to shiller (ed.) **Instinctive Behaviour** (N.Y. International press.)

الجنسي ، ولكنها نتيجة لمرحلة ثقافية مبنية على اختلافات ثانوية فى السلوك (٩) .

وتعلق المؤلفة على ما ذكره « هارلو » بأن ازدياد الاهتمام بالعمل الميدانى قد أسهم فى تنشيط فترة اهتمام ثانية من الناحية الايثولوجية ، بالموضوعات الانسانية ، اذ يقوم الباحثون ، هذه المرة ، بدراسة مقارنة مباشرة بين المواد الحيوانية والانسانية على الصعيد الاجتماعى ، ذلك أنهم يريدون ان يصلوا الى توضيح كيفية نشوء بعض خصائص المجتمع الانساني ــ مثل تابو المحارم ــ من التنظيمات الاجتماعية ، وظروف حياة ما قبل الانسان .

وقد قام كورتلاندت Kortlandt ، وكوچى Kooji ، ورينولدز Reynolds بأبحاث فى هذا المجال منذ وقت قريب ، وشاركهم فى اهتماماتهم هذه بعض علماء الانثروبولوچيا الاجتماعية .

ان علم الاجتماع الخاص بدراسة الانسان البدائي ، وايثولوچيا الأطفال والمرضى العقليين ، تعتبر بالمقارنة بالعلوم الاخرى ، مجالات بحث جديدة . ومن الأخطاء الشائعة التي يشترك فيها الكثير من علماء الانثروبولوچيا ، انهم يذكرون بطريقة غامضة ــ أثناء كلامهم ــ أن كل ما يتحدثون عنه ، ذو دلالة هامة ، سواء فى المجال الانساني او الحيواني ، وايضاً على الصعيد الفردى ، وعلى الصعيد الاجتماعى . ولعل هذا المثال الذى ذكره كاتز Katz (١٠) يوضح ذلك ، فهو يرى « أن التقارب البعيد المدى الذى يمكن ملاحظته ، أو يوجد بين الجماعات الاجتماعية ، واللبونات العليا ، والبشر ، قد أدى الى النتيجة القائلة بأن الكثير من الظواهر الاجتماعية التي كانت تعد حتى وقت قريب احدى مميزات المجتمعات الانسانية ، ينظر اليها الآن على أنها خصائص كل الحيوانات الاجتماعية بما فيها الانسان » .

ان هناك الكثير من الأمثلة التي يمكن الاستعانة بها لاظهار هذا الخطأ ، وفى الواقع فان كل عالم من علماء الايثولوچيا المعروفين قد أطلق مثل هذه الأحكام فى مجال او فى آخر ، وغالباً ما تكون هذه الملاحظات حقيقية الى حد ما ، ولكنها فى بعض الأحيان قد تشير الى أن أصحابها لم تتوافر لديهم معلومات اجتماعية سليمة .

ولقد دفعت العادة المهنية علماء الايثولوچيا الى ان يقذفوا ذات اليمين ، وذات الشمال بملاحظات غامضة ، ولكنها تحفل بالأمل فى امكان التوصل الى نتائج هامة بالنسبة للانسان ومن العدل أن نقرر أن بعض آراء الايثولوچيين ، ولو أنها تتسم بالعمومية ، الا أنها فى نفس الوقت آراء صحيحة .

ويرى كالموس Kalmus (١١) أن بعض المفاهيم والأساليب المستخدمة فى علم الاجتماع الانسانى ، يمكن للمرء أن يستفيد منها بنجاح اذا كان يدرس التنظيم الاجتماعى عند الحيوانات . اما كالهون Calhoun فانه يردد فى بعض آرائه ماذهبت اليه المؤلفة فى الفصل الأول ، وهو ما سوف تفرد له مناقشة خاصة

---

(٩) Harlow, Harry F. «The Heterosexual affectional system in Monkeys, » **American Psychologist**, 17, 1-9.

(١٠) Katz, David : **Animals and men, studies in comparative Psychology,** (London, longmans, green and Co.) 1937.

(١١) Kalmus, H. (Origins and general features), **Symposia of the zoological, society of London No.** (14) 1-12.

فى الفصل الرابع ، من أن الأبحاث التي يقوم بها الدارسون عن سلوك الحيوانات ، قد تعطى الانسان معرفة بالحالة الانسانية من ناحيةنشوئها أو ظروفها الحالية ، كما أن قيمة مثل هذه المعرفة تعتمد أساساً على وجود علاقة بين الحالة الانسانية الحاضرة ، وبين مثيلتها السابقة فى الأشكال البسيطة من الثدييات ، أو على الحقيقة القائلة بأنه توجد عمليات مقارنة بين الانسان وهذه الأشكال السفلى من الثدييات .

وعلى ذلك ، فان من المعقول ان نعرف ان كل الايثولوچيين المعاصرين لم يستطيعوا ان يرفضوا العلاقة بين علمهم وبين العلوم الاجتماعية الاخرى ، فقريمان ـ مثلاً ـ يستعير آراء تنبرجن وهكسلى عن الاتجاه نحو توحيد أساليب الدراسة ، كما أن الكثيرين من علماء الايثولوچيا يهتمون اهتماماً كبيراً بتحقيق العلاقة بين ابحاثهم ، وأبحاث العلوم الاخرى ، خاصة علمى وظائف الأعصاب والتحليل النفسى .

وتنتقل المؤلفة بعد ذلك الى تحليل مستويات الاتصال بين الايثولوچيا والعلوم الا نثروبولوچية بوجه عام ، وتقول « ان تنبرجن كما رأينا يحبذ تعريف الايثولوچيا بأنها تفكير بيولوچى يطبق على السلوك » ولكنه أيضاً يقتبس ملاحظة عن لورنز قالها فى أحد المؤتمرات عن الايثولوچيا من أنها هى فرع الدراسة الذى بدأه اوسكار هاينروث .

واذا عدنا لنتذكر ما قالته المؤلفة فى الفصل الثانى من أن كلاً من الانثروبولوچيا الاجتماعية، والايثولوچيا فى مراحلهما الاولى ، كانا حقلاً بكراً للبحث غير المتخصص ، فان هذا يجعلنا نفهم مغزى اشارتها الى أن كلا العلمين كانا عبارة عن مجموعة كبيرة من الملاحظات التي تتداخل مع غيرها مما ينتمى الى علوم قريبة منهما ، كعلم النفس ، وعلم وظائف الأعضاء ، وعلم الوراثة .. بالاضافة الى علم السكان ، وعلم الاقتصاد .. الخ . وفى كل حالة فان الدراسة تميز عن غيرها من الدراسات المشابهة عن طريق اسلوبها المتميز فى تناول واستيعاب البيانات أو المعلومات ، مما نجده فى مرحلة استقرار هذه العلوم وانفصالها عن بعضها البعض ، كدراسات لها مناهجها واسلوبها الخاص فى العمل والبحث .

ويكتب هينده Hinde (١٢) عن الايثولوچيا قائلاً « حين أتناول الموضوع فى جوهره فاني أرى أنه يتسم باتساع مجاله ، وأن كثيراً من هذه الدراسات الايثولوچية يمكن تصنيفها باعتبارها دراسات نفسية أو حيوانية ، أو ايكولوچية ، أو فسيولوچية ، وهكذا فان الخصائص التي تحدد طبيعة الايثولوچيا لا تتمثل فى مجالها وحده ، ولكن فى اسلوبها ومنهجها ، واتجاهها نحو كل هذه الفروع أيضاً » .

ان المقدمة الأساسية للايثولوچيا هى أن دراسة السلوك الحيوانى يجب أن تبدأ بالحصول على معرفة كاملة بقدر الامكان ـ عن سلوك الأنواع الحيوانية موضوع الدراسة خلال دورة الحياة بأكملها ، فالايثوجرام Ethogram يصف ما يقوم الحيوان بفعله ، ولماذا يفعله .. أما الخطوة التالية فهى تحليل انماط السلوك على ضوء العوامل الداخلة ، أو المؤثرة فيها . وقد أعطانا براون Brown رأيه عن العلاقة بين الملاحظة والوصف والتقرير والتصنيف .. الخ ، فى مضمون اجتماعى ، وعقد مقارنة بين علمى الأحياء والاجتماع ، لكى نستخلص من كل ذلك وجهة نظر فى

---

(١٢) Hinde, R. A. : **Some Recent trends in Ethology,** (ed.) New York, McGraw-Hill.

النهاية عن « المؤرخ الطبيعي » . أما هيدجر Hediger – الذى يرغب فى التمييز بين علم النفس الحيواني وبين الايثولوچيا – فيزعم أن دارسي السلوك الذين ينظرون الى الحيوان ليس فقط بصفته شيئاً ، ولكن أيضاً ككائن ذى احساس يمكن أن يفهم سلوكه فهماً شخصياً ، تماماً كما يفهم رجل رجلاً آخر ، هؤلاء هم علماء النفس الحيوانى الحقيقيون . وهكذا يمكننا أن نصف علم النفس الحيوانى تبعاً لذلك ، بأنه دراسة للسلوك ، الى جانب كونه محاولة تتسم بالتعاطف لفهم هذا السلوك. وعلى الرغم من ذلك فقد ذهب هيدجر فى موضع آخر الى أن « علم النفس الحيوانى » هو فى المقام الأول صراع ضد تشبيه الحيوان Anthopomorphism (أى اضفاء صفات انسانية عليه) ، وعلى ذلك ، فانه اما أن يكون قد غير من رايه ، أو ان هناك شيئاً غامضاً فى مفهومه عن التشبيه. وبالمثل فان بيرنز دوهان Bierens de Haan فى حين انه يرفض دراسة موضوعية تماماً ، بمعنى انه ينكر التجارب الذاتية للحيوان ، فانه بلا مراء ، يدين فكرة التشبيه بشكل او بآخر . وتذهب المؤلفة الى انه قد نشأ خطان متميزان فى النظر الى النفس الحيوانية ، بعد أرسطو ، أولهما الخط الديكارتى الذى انتهى الى السلوكيين الواطسونيين المحدثين ، وثانيهما هو الخط الذى يمثله داروين والذين تابعوه من المؤمنين بنظريته فى « النشوء والارتقاء » وقد ذهب الى تشبيه الحيوان وبالغ فى تقدير ظروفه النفسية أو قدراته .

وتنتقل المؤلفة بعد ذلك الى فصل آخر تعالج فيه مشاكل التحكم فى السكان من خلال البناء الاجتماعى والسلوك ، كما تعالج فيه أيضاً مشكلة امكانية النظر نظرة مقارنة الى عمليات التحكم هذه فى حالتي الانسان والحيوان . وتعلق على بعض الأبحاث التي نشرت حديثاً فى هذا الموضوع وخاصة أعمال وين ادواردز Wynne-Edwards ، ومارى دوجلاس (١٤) Mary Douglas ، مستخلصة بعض النتائج التى تتصل بموضوع دراستها فى هذا الكتاب . وتشير الى آراء هاوزن المرتبطة بالتحكم من مثل انه عندما يزداد عدد القطط المعزولة فى مكان مزدحم بها ، فان هذه القطط تصبح أكثر تعرضاً للتحكم العقلي ، وانه يمكن أن نعتبر هذا مثلاً لنفس الشيء بالنسبة للانسان – كما تشير أيضاً الى ابحاث كالهون عن القوارض وفكرته عن « الالتقاء الاجتماعى » ولو انها غير معرفة تعريفاً دقيقاً، الا انها يمكن أن تكون ذات فائدة فى تحليل الجماعات ، أياً كان نوعها .

وتناقش المؤلفة آراء كار سوندرز Carr-Saundrs ، ووين ادواردز ، ومارى دوجلاس ، وخاصة فكرة وين ادواردز عن الاتزان السكانى Population Homeostasis التي هاجمها كروك Crook . فكل من وين ادواردز ، ومارى دوجلاس ، يحددان وجهة نظرهما تجاه الوضع الإنسانى وفقاً لاسس معينة ، فهما يريان مثلاً أن كل أساليب تحديد النسل من تقليل للجماع ، والاجهاض ، وقتل الأطفال كانت تبدو من الناحية التقليدية على انها العوامل الرئيسية للتحكم فى تعداد السكان. وتحس مارى دوجلاس بأن هذه الأساليب انما تمثل أقصى مدى يمكن أن تصل اليه عملية

---

(١٣) Bierens De Haan, J. A.: **Animal psychology and the science of animal behaviour**, Behaviour, 1, 71-80.

(١٤) Wynne-Edwards, V. C. **Animal Dispersion in Relative to Social Behaviour** (Edimburgh, Oliver and Boyed) 1962 Douglas, Mary : (Population control inprimitive groups), **British Journal of sociology**, 1966, 263.

التحكم في السكان ، مما يمكن مقارنته في تلك الناحية بالحيوانات ويتضح ذلك من اختيارها للأمثلة التي ساقتها للتدليل على صحة رأيها .

وتحاول المؤلفة بموضوعية علمية ان تناقش الكثير من الآراء ، والقضايا التي تهم المتخصصين في الدراسات الانسانية عامة ، وفي فروع الدراسات الانثروبولوجية خاصة ، موضحة مجال الدراسة الايثولوجية ، فهي تعرض مثلاً « لفكرة العدوان والضبط الاجتماعي » فترى أن الفكرة القائلة بأن السلوك الانساني العدواني يمكن تفسيره في ضوء الدراسات الحيوانية ، ليست بالفكرة الجديدة ، فعلى سبيل المثال قال تروتر Trotter (١٥) « عندما اقارن المجتمع الألماني بمجموعة من الذئاب ، ومشاعر الفرد الألماني وغاياته ودوافعه ، بمشاعر ودوافع ذئب أو كلب ، فانني لا أقصد استخدام تشبيه غامض وانما الفت الأنظار الى تطابق حقيقي ، وكبير في الوقت نفسه . ان الضرورة الجسدية التي تجعل الذئب شجاعاً في أثناء هجوم جماعي ، هي بعينها التي تجعل الألماني شجاعاً في هجوم جماعي أيضاً . والضرورة الجسدية أو الطبيعية التي تجعل الكلب يخضع لسوط سيده ، ويتقبل ذلك منه ، هي نفسها التي تجعل الألماني **يخضع لسوط ضابطه أيضاً** » ، ويذهب « تروتر » الى « أنه من اللازم أن نتمثل في عقلنا مجتمع النحل ، في دراسة العقلية الانجليزية بمنهج عالم النفس البيولوجي ، كما نتمثل ــ تماماً ــ مجتمع الذئاب في دراستنا للعقلية الالمانية » وهكذا تجعل المؤلفة مفهوم الضبط الاجتماعي ، والفروض التي ينهض عليها ، هو المحور الذي تقيم عليه هذا الفصل من دراستها ، كما تتساءل عما اذا كان هناك ما يسمى بالضبط الاجتماعي بالنسبة للحيوانات .

وتقرر أن جدلاً كثيراً قد أثير حديثاً حول علاقة الدراسات الحيوانية ، بمشكلة العدوان في المجتمع الانساني ، وأن هذا الجدل ــ أو النقاش ــ قد ارتكز على وجود دافع فطري يمنع الانسان من العدوان ، كما يحدث في حالة الامتناع عن الاجهاز على عدو مهزوم ، أو أعلن استسلامه . وعلى سبيل المثال ، فان فريمان أثناء نقاشه حول امكانية وجود الضوابط البيولوجية على العدوان على اعتبار أن ذلك ذو أهمية بالغة في الدراسات الانثروبولوجية لموضوع « الصراع » ، يرى أن « هناك برهاناً ايثولوجياً واضحاً على أنه في كثير من الحالات ، تؤدي الحركات التي تعبر عن الاستسلام والخضوع الى منع العدوان ، وأن اختراع الأسلحة التي يمكن استخدامها على البعد (وهو ما يمثل اتجاهاً مستمراً في تطور الأسلحة) هو بالتأكيد مقابل لمثل ذلك المانع الطبيعي » ، ويقول ان الايثولوجيين والانثروبولوجيين يحسنون صنعاً ، لو وضعوا هذه المشكلة على بساط البحث لكي يصلوا فيها الى رأي أو نتيجة محدودة .

وعلى أية حال ، فانه من غير الممكن في دراسة كهذه الدراسة ، متعددة الجوانب ، واسعة النطاق ، التوصل الى نتائج محددة ، أو آراء صحيحة تماماً ، وانما أقصى ما يمكن أن نطمح اليه هو محاولة تأصيل هذا الاتجاه في الدراسة ، ذلك أن النتائج التي يمكن التوصل اليها لا تتمتع باستقرار دائم . وقد حاولت المؤلفة في دراستها أن تحدد مجالات الاتصال بين الايثولوجيا والانثروبولوجيا الاجتماعية في أكثر من موضوع ونجحت في ذلك الى حد كبير نتيجة لاستقرائها الواسع واحاطتها بحدود الدراسة واسلوبها ، وجهود الدارسين السابقين عليها ، والمعاصرين لها .

---

(١٥) Trotter, W., **Instincts of the Herd in peace and war** (London, Unwin) P. 191-2,203.

من الكتب الجديدة

كتب وصلت الى ادارة المجلة ، وسوف نعرضها بالتحليل في الاعداد القادمة

1. Eliot T. S., **The Wast Land,** Edited by Valerie Eliot, Faber and Faber, London, 1971.
2. Goodlad J. S. R., A Sociology of Popular Drama, Heinemann, London, 1971.
3. Bourne Arthur, **Pollute and Be Damned,** J. M. Dent and Sons, London, 1972.
4. Fuller R. Buckminister, **Utopia or Oblivion,** The Penguin Press, London 1970.
5. Mazzolani Lidia Storom, **The Idea of the City in Roman thought, From Walled City to Spiritual Commonwealth,** with a Foreword by Michael Grant, Hollis & Charter, Toronto, 1970.

★ ★ ★



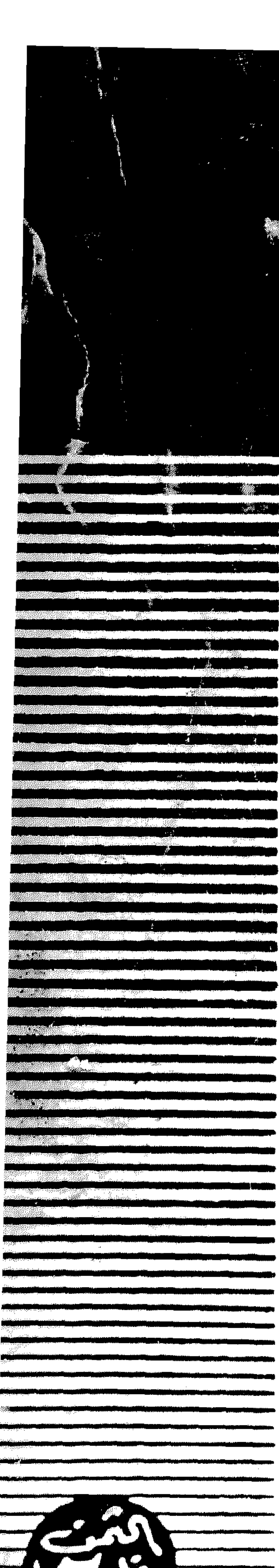
العدد التالى من المجلة

العدد الاول ــ المجلد الرابع

ابريل ـ مايو ـ يونية ١٩٧٣

قسم خاص عن عالم الغد

بالاضافة الى الابواب الثابتة



الخليج العربي	٥	ريالات	سوريا	٣	ليرات
السعودية	٥	ريالات	القاهرة	٢٥٠	مليمًا
البحرين	٤٠٠	فلس	السودان	٢٥٠	مليمًا
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس	ليبيا	٣٥	قرشا
اليمن الشمالية	٤٫٥	ريال	مسقط	٤٠٠	بايه
العراق	٣٠٠	فلس	الجزائر	٥	دنانير
لبنان	٢٫٥	ليرة	تونس	٥٠٠	مليم
الأردن	٢٥٠	فلسًا	المغرب	٥	دراهم









